

OBRA ABERTA _ *CIUDAD ABIERTA*

EXPERIMENTAÇÃO NO PROJETO PEDAGÓGICO DA ESCOLA DE VALPARAÍSO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITETURA
REALIZADA POR: CAROLINA TEIXEIRA JEGUNDO
DOCENTE ORIENTADOR: HELDER CASAL RIBEIRO
FAUP, SETEMBRO DE 2014

“Cabe entonces preguntarse qué es lo que permite que una vida sea dedicada a un quehacer. Puede responderse lo siguiente: lo que la hace posible es que los padres y hermanos, los amigos y benefactores, los profesores y los jóvenes aprendices que oyen, todos ellos, a la par que actúan en la esfera que le es propia, dan un paso atrás, retroceden a fin de dar lugar. Y porque así dan lugar, ellos son los reales protagonistas de la dedicación de una vida. Reales protagonistas que no saben, ni siquiera saber, de cómo ellos se reúnen entre sí. Ni cómo esa vida dedicada es su reunión.”

Alberto Cruz, palavras de agradecimento na cerimónia de entrega do *Premio de Honor* 1975

agradecimentos

Antes de mais aos meus pais, ao meu irmão e aos meus avós
por todo o apoio e carinho,
ao professor Helder Casal Ribeiro pela disponibilidade e imprescindível orientação,
a todos os amigos que sempre me acompanharam,
mas em especial àqueles que muito me apoiaram nestes últimos meses,
à Sara, à Sofia, à Joana, à Inês e ao Zé
não esquecendo os amiguinhos da FAUP, mas de forma especial
à Marta, à Rute e ao Afonso.

Del otro lado del océano,
a Tomás, a los amigos de la casa Esperanza
y a otros que la hacían su casa,
a Manuel Casanueva por la generosidad con que nos recibió,
a Adolfo Espinoza por toda su ayuda,
a Valparaíso.

palavras-chave

Obra Aberta; *Ciudad Abierta*; Valparaíso; experimentação; abstração; poesia; ofício; utopia

resumo

Atentando às temáticas abordadas na produção artística contemporânea, torna-se possível reconhecer a importância do caráter experimental e intuitivo na construção de uma experiência significativa, de aprendizagem mais completa. Na presente dissertação, considerando o seu contexto de introdução numa nova etapa do percurso formativo, procura-se portanto abordar o método criativo num domínio mais experimental, apoiado fundamentalmente na ideia de construção poética.

Neste sentido, é proposta a análise do exercício disciplinar de projeto que caracteriza a *Escuela de Diseño y Arquitectura _ Pontificia Universidad Católica de Valparaíso* (EAD_PUCV), Chile, cujo âmbito pedagógico assume um caráter essencialmente experimental, poético e intuitivo. Neste campo de investigação, considerando uma linha temática que encontra relação com o conceito de Obra Aberta, o laboratório de experimentação da *Ciudad Abierta* surge como enquadramento fundamental, procurando perceber as qualidades desenvolvidas nesse âmbito de aprendizagem arquitetónica, de condição coletiva e *abierta*.

key-words

Open Work; *Open City*; Valparaíso; experimentation; abstraction; poetry; craft; utopia

abstract

Attending to the matters addressed in contemporary artistic production, it becomes possible to recognize the importance of the experimental and intuitive nature on building a meaningful experience, experience of intense discovering and learning. In this thesis, considering its context of introduction to a new stage of the edifying journey, one tries to address the creative method inserted in a more experimental area, mainly supported on the idea of poetic construction.

In this sense, it is proposed the review of the disciplinary exercise of project featuring the *Escuela de Diseño y Arquitectura _ Pontificia Universidad Católica de Valparaíso* (EAD_PUCV), Chile, that assumes an essentially experimental, poetic and intuitive character. In this research field, considering a thematic line that is related to the concept of *Open Work*, the experimentation laboratory of *Ciudad Abierta* emerges as a fundamental framework, seeking to understand the qualities developed in this context of architectural learning, of collective and *open* condition.

sumário

introdução	.11
------------	-----

OBRA ABERTA

.1 a arte como investigação poética	.19
.2 a poética da Obra Aberta	.41
. abstração	
. poesia	
. sujeito ativo . ofício	
. utopia . pedagogia . coletivo	
.3 EAD _ campo de atuação da Obra Aberta	.91
. contextualização	
. metodologia da EAD	
. <i>Amereida. Travesía . Ciudad Abierta</i>	

CIUDAD ABIERTA

.1 <i>apertura de los terrenos</i>	.127
.2 a poética da <i>Ciudad Abierta</i>	.137
. abstração	
. poesia	
. sujeito ativo . ofício	
. utopia . pedagogia . coletivo	
.3 Obra Aberta na <i>Ciudad Abierta</i>	.171
. <i>Hospedería del Errante</i>	
. <i>Ágora de Tronquoy</i>	
. <i>Palácio del Alba y de lo Ocaso</i>	

considerações finais	.195
referências bibliográficas	.203
lista de imagens	.209

introdução

*“O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevista, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas.”*¹

A poética da abertura assume manifestamente a sua presença a partir do séc. XX, momento em que a sociedade, introduzida na nova era moderna, reconhece uma renovada compreensão do mundo, fundamentalmente apoiada em leis provisórias de probabilidade. Neste momento, dá-se uma quebra da rotina de elaboração de fórmulas gerais que pretendem definir a realidade em termos unívocos e definitivos, procurando-se novos modos de expressão desse imaginário aberto pela modernidade, do abstrato, dos sonhos, do intuitivo.

*“A arte moderna, contestando os valores “clássicos” de “acabado” e “definido”, propõe uma obra indefinida e plurívoca, aberta, verdadeira rosa de resultados possíveis, regida e governada pelas leis que regem e governam o mundo físico no qual estamos inseridos.”*²

Constrói-se, portanto, uma perspectiva de valores mais universais e humanistas que vão ganhando maior complexidade, chegando ao momento da atual produção artística que já não reconhece a necessidade de estabelecer um método ou princípios absolutos de abordagem ao processo criativo. No universo da arquitetura contemporânea o projeto constrói-se cada vez mais apoiado numa condição intuitiva, explorando sensibilidades mais complexas e suas

¹ ECO, Umberto. Obra Aberta. p.280.

² Ibidem. p.11.

possibilidades de atuação, convocando, desta forma, um domínio mais reflexivo sobre cada experiência.

*“A incerteza e a indeterminação são uma propriedade objetiva do mundo físico. Mas a descoberta desse comportamento do microcosmo e a aceitação das leis da probabilidade como único meio apto de conhecê-lo, devem ser entendidas como um resultado de altíssima ordem.”*³

Neste sentido, surge o contexto pedagógico da *Escuela de Arquitectura y Diseño* da *Pontificia Universidad Católica de Valparaíso* (EAD_PUCV), Chile, cuja metodologia desenvolvida, claramente suportada pela experiência sensível e poética do processo, assume uma orientação que encontra forte relação com a poética da Obra Aberta. Estabelecendo um campo de experimentação *aberto* e intuitivo, dedicado à investigação do fenómeno poético, o laboratório da *Ciudad Abierta* apresenta-se como enquadramento fundamental para o âmbito de trabalho investigativo desenvolvido pela escola.

Apresentado o objeto de estudo, será antes de mais necessário explicitar que o presente trabalho advém de um processo de investigação bastante pessoal, que se apoia em grande parte na vivência quotidiana do âmbito pedagógico da EAD e da *Ciudad Abierta* em Valparaíso.⁴ Reconhecendo a importância do carácter pedagógico deste período, surge a vontade de abordar a experiência num domínio crítico e reflexivo, estabelecendo um campo de análise sobre um conjunto de valores e matérias com os quais foi tomado contacto direto e que se pretendem abordar pelo seu valor na construção de um processo criativo, reflexivo mas de carácter pessoal e intuitivo; um *caminho*.

Desta forma, para além de considerar uma parte fundamental de investigação bibliográfica sobre o tema, o trabalho é construído a partir do contacto direto com a escola, da atividade e relações quotidianas aí desenvolvidas que, naturalmente, interferem no modo de encarar as problemáticas. Torna-se até possível reconhecer algumas influências e contágio de ideias fora do contexto escolar, referentes ao

³ Ibidem. p. 225.

⁴ Experiência iniciada em programa de intercâmbio com a EAD_PUCV, prologado por un novo período de permanência em Valparaíso, construindo uma verdadeira vivência quotidiana da cidade.

quotidiano em Valparaíso. Outros contactos, intencionalmente realizados no âmbito do trabalho, são também fundamentais, nomeadamente com as obras da *Ciudad Abierta*, seus ocupantes e orientadores de projeto.

Assim, compreendendo os objetivos pedagógicos e científicos aos quais a escola se propõe, procura-se reconhecer o papel desse âmbito de experimentação *aberta* no plano de formação do arquiteto. Pretende-se compreender qual o contributo formativo de um conjunto particular de matérias abordadas pela escola, cujo âmbito tendencialmente *aberto* se propõe a abordar determinadas sensibilidades ou capacidades mais complexas, pertinentes na construção de um processo criativo crítico e sensível. Presenças como a disciplina *Amereida*, a viagem de estudo *Travesía*, mas particularmente o campus da *Ciudad Abierta*, propõem-se de forma a desenvolver tais matérias, e percebendo o papel fundamental deste laboratório na dinâmica investigativa da escola, procura-se focar a investigação sobre o trabalho de experimentação aqui desenvolvido.

Deste modo, a estrutura do trabalho é claramente definida em função de 2 momentos fundamentais: a Obra Aberta e a *Ciudad Abierta*.

O primeiro momento parte pela clarificação do conceito de Obra Aberta que, apesar de se assumir como uma completa abstração, sem concretização real absoluta, reconhece uma clara narrativa poética, essencialmente definida pela dialética estabelecida com o sujeito que a enfrenta. Esta poética, apesar de assumir uma clara fusão dos temas que a definem, foi estruturada em 4 temáticas fundamentais de forma a estabelecer um posterior confronto, mais claro, com a poética da *Ciudad Abierta*. Inserido no âmbito da Obra Aberta, é portanto apresentado o caso da Escola de Valparaíso, reconhecendo os princípios fundamentais que definem o seu programa pedagógico e que indiciam um claro sentido de *abertura* poética.

Procurando estabelecer a poesia como princípio de abertura do processo criativo, a escola fixa a disciplina teórica *Amereida* como uma das matérias essenciais no percurso académico, presente ao longo das várias etapas que o constituem. Apresentada por professores e poetas da escola, a disciplina visa provocar fundamentalmente o encontro entre os vários ofícios artísticos, versando sobre

assuntos diversos que se encontram sempre submetidos ao tema da condição poética.

*“What poetry, as illuminating projection, unfolds of unconcealedness and projects ahead into the design of the figure, is the Open which poetry lets happen, (...)”*⁵

Da mesma forma a *Travesía*, uma viagem realizada todos os anos no âmbito da disciplina de *Taller Arquitectónico*, apresenta-se determinante nessa aceitação do *aberto* como algo positivo. Procurando avançar sobre esse campo de possibilidades desconhecidas, oferecidas pelo próprio continente americano, cada *Travesía* é encarada como uma experiência *aberta*, de autêntica descoberta.

Naturalmente, a *Ciudad Abierta* surge enquanto elemento fundamental para a compreensão destes processos e da relação que os vincula. Admitindo-se enquanto espaço físico *aberto*, cujo terreno dunar, incessantemente transfigurado pelos fortes ventos que o atravessam, se revela eternamente cambiante e regenerador; essencialmente *poético*, sustentando, desta forma, toda a teoria desenvolvida pela escola.

Num segundo momento, é portanto apresentada a *Ciudad Abierta* como temática fundamental, estabelecendo um paralelo entre esta e a poética da Obra Aberta. Admitindo mesmo um modo de vida alternativo, esta cidade utópica assume a *abertura* como princípio fundamental, reconhecendo grande liberdade de atuação, não apenas criativa, mas na própria dinâmica comunitária. O grupo que a ocupa - constituído por personagens da escola mas também por outros envolvidos na *Corporación Cultural Amereida* - trabalham em conjunto num âmbito de experimentação direta, claramente desvinculada de quaisquer regras ou metodologias absolutas. É estabelecido um laboratório de experimentação *aberto*, de exploração dos vários ofícios artísticos, que se assume fundamentalmente orientado pela palavra poética.

Procurando perceber de que forma se concretizam as experiências arquitetônicas desenvolvidas neste âmbito, serão apresentados 3 casos práticos de investigação, selecionados pela pertinência que revelam enquanto síntese da produção

⁵ HEIDEGGER, MARTIN. *Poetry, Language, Thought*. p.70.

arquitetónica desenvolvida pela escola no domínio *aberto* da *Ciudad Abierta*: *Hospedaría del Errante*, *Ágora de Tronquoy* e o *Palácio del Alba y de lo Acaso*.

Assim, atendendo ao carácter particular que esta cidade assume, não só numa perspectiva de processo criativo mas do próprio modo de vida *poético* que acolhe, procura-se recolher o sentido positivo de tal experiência no domínio do exercício de projeto. Pretende-se estabelecer um reconhecimento crítico sobre a importância de todas essas matérias que definem a poética da *Ciudad Abierta*, sobre a sua pertinência na construção de uma perspectiva pessoal sobre a prática arquitetónica.

OBRA **A**BERTA

.1 a arte como investigação poética

“A work of art elicits and accentuates this quality of being a whole and of belonging to the larger, all-inclusive, whole which is the universe in which we live. This fact, I think, is the explanation of that feeling of exquisite intelligibility and clarity we have in the presence of an object that is experienced with esthetic intensity. (...) This whole is then felt as an expansion of ourselves.”¹

Ao refletir sobre a arte e o seu papel na concretização poética da vontade humana, torna-se necessário realçar uma qualidade que lhe é, e sempre foi, intrínseca: a sua natureza inconstante, de contínua adaptabilidade e transformação face ao que a rodeia.

*“No creature lives merely under its skin; its subcutaneous organs are means of connection with what lies beyond its bodily frame, and to which, in order to live, it must adjust itself, by accommodation and defense but also by conquest.”*²

O homem, mais do que qualquer outra espécie, possui uma capacidade particular de desenvolvimento das suas funções que lhe permite estabelecer um processo contínuo de aprendizagem baseado nas suas experiências. Ele possui uma flexibilidade reflexiva que advém da sua capacidade de abstração e reconhecimento de relações entre fenómenos, identificando os princípios fundamentais que governam os processos humanos e naturais. A arte, por sua vez, é algo que desde as suas origens primitivas acompanha o homem neste percurso, estimulando a sua capacidade em relacionar processos e daí construir experiências com significado.

*“Any human product may be considered a symbol or tool which serves the purpose of bringing order (meaning) into certain relations between man and his environment, (...) Whether we employ gestures, other kinds of actions, images or sounds, these have to be ordered and connected to form a system to allow for the necessary conservation and transmittance of experienced meanings.”*³

Desta forma, ao contemplar as várias revoluções socioculturais que atravessam a história, é possível reconhecer que as manifestações artísticas que as acompanham nunca se fixam como absolutas. A arte é algo sempre presente, mas que evolui com a natureza humana. O modo como são resolvidos, e mais precisamente, o modo como são colocados os problemas artísticos, denuncia um processo mental, um conjunto de relações que o homem estabelece a partir da sua ideia de funcionamento do mundo e de como o próprio se relaciona com ele.⁴ Em

¹ DEWEY, John. *Art as Experience*. p.195.

² Ibidem. p.13.

³ NORBER-SCHULZ, Christian. *Meaning in Western Architecture*. p.428.

⁴ CUTOLO, Giovanni. Cit. em: ECO, Umberto. *Obra Aberta*. p.12.

retrospectiva, podemos entender que o desenvolvimento da arte e das suas formas de comunicação sempre estiveram a par das problemáticas que o ser humano enfrenta em determinado momento, num determinado contexto cultural. Os manifestos artísticos sucedem-se e evoluem de acordo com o nível de consciência e conhecimento da sociedade e seus valores.

*“(…), existen siempre implicaciones éticas, sociales y políticas; es decir, que existen relaciones entre las formas y las ideologías, y que cada posición formal remite a una concepción del mundo y del tempo, del sujeto y del objeto.”*⁵

Nas palavras de Umberto Eco, uma obra de arte será então *como um projeto metodológico científico e um sistema filosófico*, cuja estrutura tem como base um sistema racional definido por uma complexa rede de influências de caráter histórico.⁶ Uma estrutura de pensamento que atravessa os vários campos de saber, que permite a aprendizagem do ser humano e lhe garante o seu caráter evolutivo e complexo.

Desta forma, poderemos considerar a arte enquanto construção expressiva, com base num determinado contexto de operação, cujo resultado ganha sentido na, e fundamentalmente com, a experiência humana. Uma experiência que é construída não só por toda a bagagem cultural histórica, mas também pela própria situação particular com que o homem se depara. John Dewey afirma mesmo que quando é separado o objeto artístico das suas condições de origem e de operação na experiência, este perde o seu sentido completo.⁷

Se atentarmos à origem do próprio conceito de *produzir*, mais do que apresentar um resultado, este significa, na sua essência, trazer algo à evidência, expor, revelar algo que naturalmente surge de uma experiência.⁸ Assim, mais do que um produto ou uma construção terminada para determinado efeito, é necessário entender que o objeto artístico surge fundamentalmente enquanto meio de investigação, de procura de relações inevidentes para tentar clarificar uma ordem.

⁵ MONTANER, Josep Maria, *Sistemas Arquitectónicos Contemporáneos*. p.9.

⁶ ECO, Umberto. Op.cit. p.34.

⁷ “When artistic objects are separated from both conditions of origin and operation in experience, a wall is built around them that renders almost opaque their general significance, with which esthetic theory deals” DEWEY, John. Op.cit. p.3.

⁸ “(...) we thereby grasp something that is correct, and yet never touch its nature, which is a producing that brings something forth.” HEIDEGGER, Martin. *Poetry, Language, Thinking*. p.157.

Procurando a compreensão do mundo que habita, o homem sente a necessidade de intervir nele, rodear-se de coisas conhecidas e significativas, conseqüentes da própria experiência.

Assim, enquanto forma de exteriorização do imaginário sensível, de ordem estética e operativa, a obra de arte concretiza, através de um meio técnico, um conjunto de matérias de caráter espiritual interior que traduz a própria condição poética que sustém o homem. Em suma, um processo criativo que conjuga pensamento e sentimento, e que traduz uma poética, *“uma essência que parte de uma relação simbiótica onde sentimos que ela nos pertence.”*⁹

É, no entanto, possível compreender que todas estas matérias subjetivas e ambíguas estão dependentes na realidade, na sua estrutura física. E esta relação de dependência torna-se especialmente evidente no que diz respeito à arquitetura, à qual, evidentemente, tais considerações sobre a matéria da arte dizem também respeito.

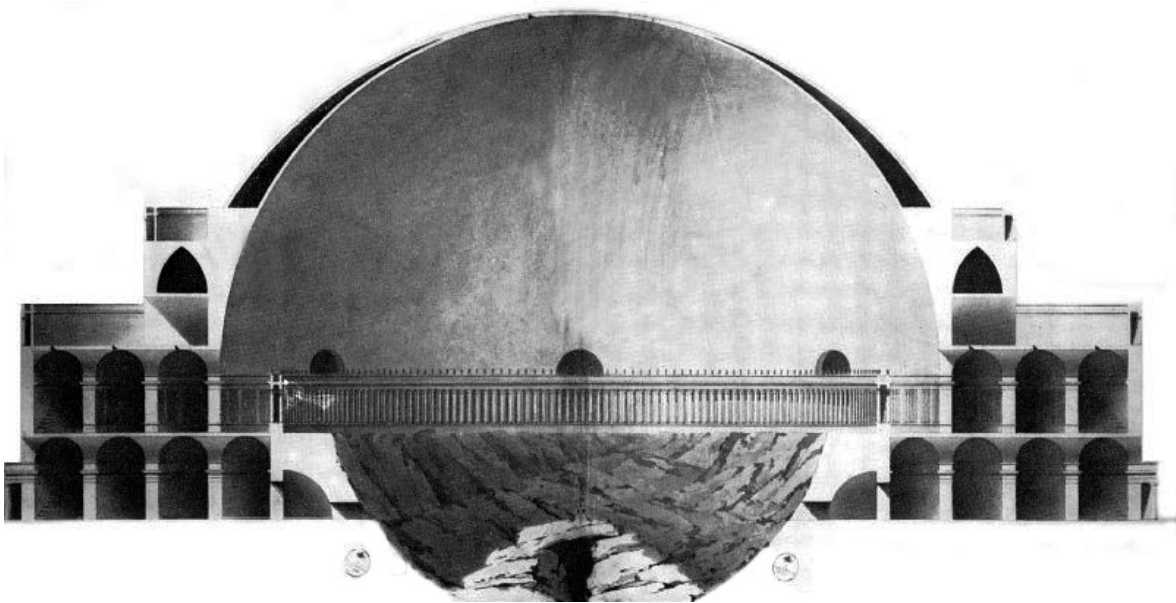
*“Mi concepto de arquitectura está en la unión y colaboración de las artes... Es una concepción amplia, porque abarca todo el ambiente de la vida humana (...) cada uno de nosotros está comprometido en la vigilancia y custodia de la justa ordenación del pasaje terrestre, cada uno con su espíritu y sus manos, en la parte que le corresponde.”*¹⁰

Enquanto disciplina que trata sobre o problema do *habitar*, compreende uma série de problemáticas que assentam numa base fenomenológica, em relação com a experiência humana. No entanto, o que particulariza o caso da arquitetura é que as suas exigências práticas e funcionais, apesar de indispensáveis, apenas ganham sentido quando encontram a sua qualidade evocativa e expressiva no conjunto, na narrativa poética que compõe a obra. Como afirma Christian Norberg-Schulz, *“para ser adecuado, un lugar no sólo tiene que albergar funciones; también tiene que visualizar una manera de estar entre la tierra y el cielo mediante el uso de diversas modalidades de esas cualidades ya citadas: estar en pie, elevarse, extenderse, abrirse y cerrarse.”*¹¹ A realidade do espaço arquitetónico apresenta-

⁹ FERNANDES, Sara Orsi. *6 Diálogos & 1 Discurso: Poética e Arquitectura*. p.23.

¹⁰ DE FUSCO, Renato. *La Idea de Arquitectura: Historia de la Arquitectura desde Viollet-le-Duc a Pérsico*. p.132.

¹¹ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los Principios de la Arquitectura Moderna: Sobre la Nueva*



se enquanto realidade única, e a própria estrutura física e organizativa que a define, compõe essa qualidade evocativa que lhe é característica. Em si mesma, na sua materialidade, compreende uma proposta de expressão sensível, passível de um juízo mais abrangente, relacionado com a sua *experiência poética*.

*“(...) un edificio que sea realmente una obra de arte (y no lo considero otra cosa) es en su naturaleza, esencia y existencia física una expresión emocional.”*¹²

Em suma, a arquitetura, configura-se enquanto conjunto de estímulos fisiopsicológicos, uma expressão artística que se baseia na sua experiência direta com o homem, no contato físico que toma com ela, com as suas proporções, e do sentimento que atribui a essa experiência. Neste sentido, é possível entender que apesar de se afirmar como figura poeticamente criativa, distante da figura de cientista, o arquiteto, tal como o artista, assume o espírito inquisitivo e experimental de investigador, compondo uma investigação sobre o modo de habitar. Ele apresenta uma expressão crítica sobre um determinado problema da experiência humana, que alcança o seu caráter verdadeiramente poético pela experiência de problematização e investigação profunda das suas matérias.

*“Enough will have been gained if dwelling and building have become worthy of questioning and thus have remained worthy of thought.”*¹³

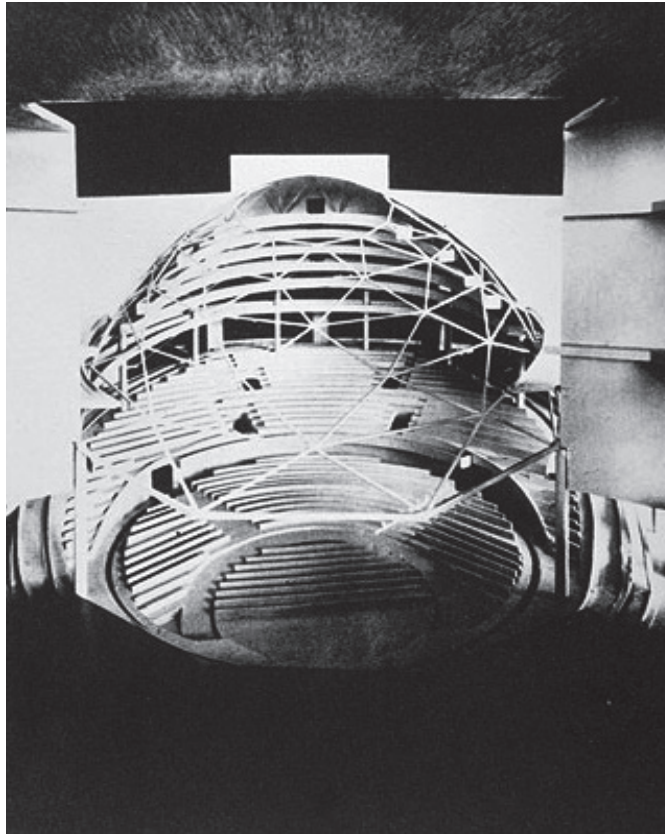
Konrad Fiedler, crítico de arte alemão do séc. XIX, estabeleceu mesmo uma teoria que leva ao extremo esta conceção de arte enquanto exercício racional, construindo um campo de entendimento sobre o objeto em estudo de forma absolutamente lógica. A sua *Teoria da Visibilidade Pura* sustenta a ideia de beleza enquanto resultado de um processo de pensamento dogmático, sem qualquer valor absoluto, eterno, ou mesmo, posto de outra forma, sem considerar qualquer caráter ambíguo ou evocativo. O juízo emotivo sobre uma obra apenas se poderia formar a partir do seu conhecimento. Desta forma, num contexto de pensamento moderno progressista, a arte aparece num patamar próximo da ciência, assumindo a sua validade enquanto forma de problematização de conhecimento, como processo revelador e construtivo da realidade.

1_ *Templo da Razão*,
Étienne-Louis Boullée
1793

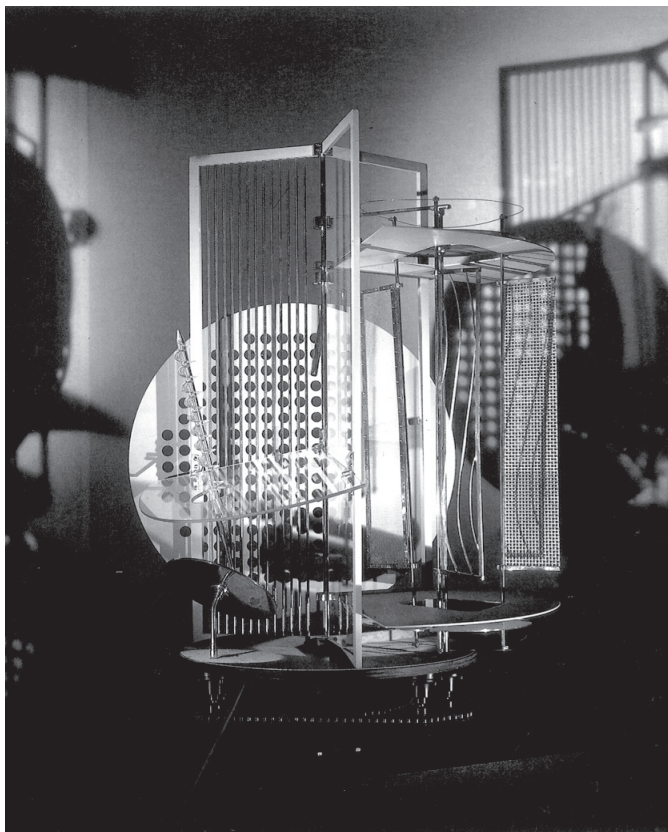
Tradición del Siglo XX. p.33.

¹² SULLIVAN, Louis. Cit. em: Ibidem. p.31.

¹³ HEIDEGGER, M. Op.cit. p.158.



2



3

“El arte, por lo tanto, no reproduce la realidad, sino que constituye una realidad; no significa un ser, sino que es un ser.”¹⁴

Nesta perspetiva, a obra de arte já não é simplesmente objeto de reprodução de estímulos ou emoções subjetivas, fruto de humores pessoais momentâneos. Constitui um processo pedagógico, crítico e reflexivo, que enfrenta um determinado problema da experiência humana, no qual a sensibilidade participa enquanto instrumento de complexidade acrescida. Admitindo que aquilo que *“intimamente realiza o Homem é o que sente e não o que racionaliza”¹⁵*, torna-se claro o necessário papel da sensibilidade na transformação do processo racional abstrato numa experiência humana significativa, que reconheça o sentido de construção pedagógica.

À medida que se vai assistindo a uma renovação do imaginário e dos valores que vão definindo a sociedade, esta consciência sobre a importância do fator sensitivo torna-se cada vez mais forte, dando lugar a uma estrutura de pensamento e problematização mais complexa, de valores mais universais. Naturalmente vai surgindo uma poética mais abrangente, de maior complexidade comunicativa, que traduz uma ideia de obra não unívoca, em destaque a partir do séc. XIX.¹⁶ Apoiada num novo entendimento sobre o mundo, a sociedade ganha então uma nova identidade moderna, consciente do poder do intelecto e das suas possibilidades de operação. Libertando-se das estruturas e regras clássicas que compreendiam um certo determinismo sobre a criação artística, surge uma nova lógica de expressão poética. A obra surge como algo de puro, ou seja, verdadeiro em suas dimensões e significados, tornando-se mais estimulante quanto maior for o número de entradas, mundos, atitudes, ideias que nela se fundem.

“La nueva concepción de espacio que empezó a destacar durante la segunda mitad del siglo XIX retomó las nociones de extensión y movilidad, pero abolió o centro simbólico. En el mundo moderno, el entendimiento humano ya no está

2 _ *Teatro Total*

Walter Gropius
1927

3 _ *Modulador Espaço - Luz*

Laszlo Moholy-Nagy
1930

¹⁴ DE FUSCO, Renato. Op.cit. p.62.

¹⁵ FERNANDES, Sara Orsi. Op.cit. p.15.

¹⁶ Apresentada a teoria quântica, baseada na noção de probabilidade, é lançada a questão sobre a validade da física clássica, assente no princípio da certeza. A partir das noções lançadas, inicia-se um processo de compreensão sobre a flexibilidade das leis que governam o nosso mundo. Estes constituem parâmetros determinantes para compreender uma estrutura incerta, definida por um campo de prováveis com maior ou menor variabilidade.



Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure
Seule avec diamants extrêmes?... Mais qui pleure
Si proche de moi-même au moment de pleurer?

Cette main, sur mes traits qu'elle rêve effleurer,
Distrainment docile à quelque fin profonde,
Attend de ma faiblesse une larme qui fonde,
Et que de mes destins lentement divisé,
Le plus pur en silence éclaire un cœur brisé...

La houle me murmure une ombre de reproche,
Ou retire ici-bas, dans ses gorges de roche,
Comme chose déçue et bue amèrement,
Une rumeur de plainte et de resserrement...

2

4

administrado por determinada autoridad situada en el centro, sino que se ha vuelto libre y, al menos en teoría, está al alcance de todo el mundo.”¹⁷

Neste período surgem os primeiros indícios de materialização da ideia de *poesia pura*, que liberta o poeta justamente pela recusa de leis abstratas que condicionam a composição de forma generalizada. Paul Valéry seria um dos autores a apresentar a poesia enquanto instrumento de liberdade, concentrando-se na essência e nas relações entre as palavras para alcançar a verdade.

*“Poetry is only literature reduced to the essence of its active principle. It has been purged of idols of every sort and realistic illusions: of any possible ambiguity between the language of ‘truth’ and the language of ‘creation’ etc...”*¹⁸

A partir do séc. XIX surgem então diversos movimentos manifestos, que rompendo com os modelos tradicionais, procuravam novos pontos de vista e formas de representação próprias do novo mundo: o Cubismo, o Expressionismo, Surrealismo, etc. Retomando algumas estratégias de representação do barroco¹⁹, multifacetado e dinâmico, os artistas modernos procuravam reforçar a experiência sensorial, de caráter mais universal e expressivo, para verdadeiramente expressar *como nos toca o mundo*.

*“De este modo se desecha la ‘figura’ tradicional y ve la luz una nueva clase de ‘forma abierta’.”*²⁰

Este seria o despertar de uma sociedade apoiada na humanização e universalidade de valores, consciente da ideia de utopia e do poder criativo do homem, do valor de cada experiência particular, ao alcance de todos. Foi uma revolução que

4 _ Excerto de *La Jeune Parque*
Paul Valéry

¹⁷ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los Principios de la Arquitectura Moderna: Sobre la Nueva Tradición del Siglo XX*. p.22.

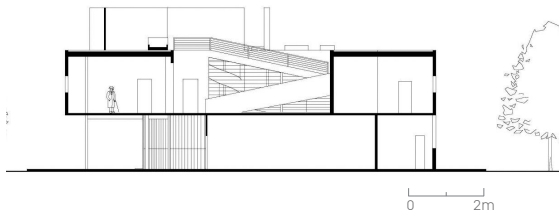
¹⁸ VALÉRY, Paul. *Selected Writings of Paul Valéry*. p.148.

¹⁹ Embora de forma inconsciente, o barroco poderá constituir a primeira manifestação clara da cultura moderna associada ao tema da abertura, desafiando dogmas e cânones, em virtude de despertar novas sensibilidades plásticas. A forma barroca é dinâmica, pelos contrastes de cores, cheios e vazios, luz e sombra, ângulos variados. Pela plasticidade do conjunto, é construída uma ilusão, uma ambiguidade que não reconhece uma perspectiva clara ou privilegiada sobre o conjunto. O sujeito é induzido a procurar, a analisar a obra sob aspetos distintos, como se a própria estivesse em constante transformação. Pela construção de uma narrativa que exige mais do que a mera contemplação passiva, a obra barroca assume-se como uma tarefa inventiva, de decodificação de um conjunto de relações inevidentes. Como um “mistério a investigar”. ECO, Umberto. Op.cit. p.45.

²⁰ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los Principios de la Arquitectura Moderna: Sobre la Nueva Tradición del Siglo XX*. p.26.



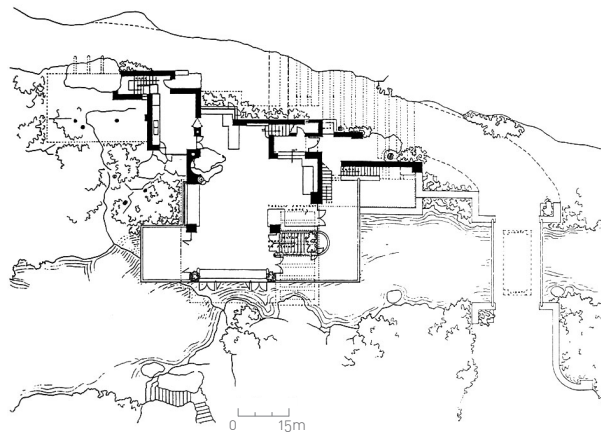
5



6



7



8

influenciou e transformou bastante o campo das artes, e que deu propósito ao movimento moderno.

Tal como afirma Christian Norberg-Schulz, quem normalmente se refere ao período moderno, com frequência o reduz a um ponto de vista, utilizando essa simplificação como argumento para a crítica tendenciosa.²¹ Se por um lado havia de facto uma parte da prática artística que compreendia a alienação do fator humano, de produção massificada e popularizada, outra parte de produção crítica procurava suprimir essa rutura entre a produção industrial e a qualidade *artística* da obra.

*“Modern architecture was thought of as ART, and its goal was to heal the «fracture between thought and feeling» that sinks its roots as far back as Descartes, with his statement, «I think, therefore I am». This fracture implies limiting thought to the field of mathematics and the quantifiable, while reducing the scope of emotion to the areas of taste or subjective enjoyment. This rigid stance replaced earlier attitudes, in which explanation and meaning were unified in the totality of comprehension. It is the prerogative of art to register and express logically inexplicable relationships, links and bonds that cannot be quantified.”*²²

Le Corbusier, um dos arquitetos mais marcantes do movimento moderno, opta por tirar proveito das novas possibilidades técnicas e adota um método de expressão mais livre, pensando para lá dos muros de contenção limitadores. Os “cinco pontos da nova arquitetura” propostos pelo arquiteto resumem uma expressão inicial da planta livre e da forma aberta. Ao propor um esqueleto de ordem regular, torna-se possível a exploração autónoma da forma, estabelecendo uma sucessão de espaços abertos, conectados pelo seu sentido poético.

No mesmo sentido, mas de forma distinta, Frank Lloyd Wright tenta concretizar a ideia de planta livre, tomando como ponto de partida a *destruição da caixa*. O espaço era pensado como uma composição de planos autónomos, que estendiam e quebravam de forma a conter um interior de contacto mais natural com o exterior.

5 _ Ville Savoye
Le Corbusier
1928

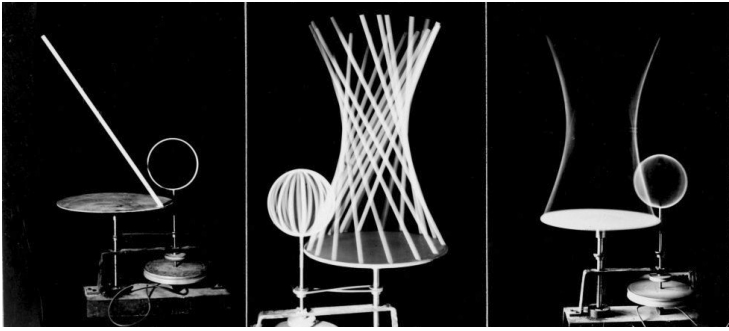
6 _ Ville Savoye
Secção Vertical
Le Corbusier
1928

7 _ Fallingwater House
Frank Lloyd Wright
1935

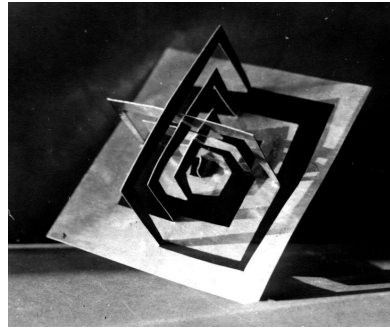
8 _ Fallingwater House,
Planta Piso 1
Frank Lloyd Wright
1935

²¹ Ibidem. p.93.

²² NORBERG-SCHULZ, Christian. Cit. em: SANTOS, Diana Bizarro. *Poéticas Contemporâneas: Arquitetura e Arte, A experiência dos Pavilhões da Serpentine Gallery*. p.9.



9



10



11

*“Estaba deshaciendo el muro como tal muro y dándole la función de una pantalla, un medio de abrir el espacio que [...] finalmente permitiría el uso libre de todo el espacio [...] En sus casas, las paredes, los techos y los suelos se prolongan de dentro afuera, y ya no se puede decir dónde acaba el espacio interior y el exterior, y Wright usaba los planos volados para conseguirlo.”*²³

No ensino surgem algumas escolas que tentam precisamente desenvolver este caráter da arquitetura moderna, lógico e técnico, apoiado por tecnologia mais avançada, mas sempre em harmonia com a parte sensível da produção, de exploração plástica. A Escola da Bauhaus é uma das mais importantes referências do ensino da arquitetura da época moderna. Desprendendo-se do modelo clássico e hermético de *Beaux-Arts*, transmitia uma ideia de arquitetura enquanto atividade criativa de colaboração com todas as disciplinas clássicas. Numa experiência única introduzem-se as práticas de escultura, pintura e artesanato, que complementam a arquitetura nos vários domínios da obra. A favor da técnica construtiva industrial dotada de sentido compositivo e plástico, a escola da Bauhaus orientava os cursos de forma a desenvolver *“o sentido de toque e a intuição subjetiva em relação ao material e por estudos de uso plástico nos quais se procurava não só experimentar com elementos inusitados (...) como inovar o tratamento tradicionalmente dado a certos materiais (papel, papelão, latão, vidro, madeira etc.), manipulando-os de maneiras desconhecidas ou até contra-indicadas pelo hábito artesanal.”*²⁴

Também na Alemanha, a Escola de Design de Ulm, propunha um programa pedagógico de confronto aos problemas sociais (que então marcavam fortemente o período de pós-guerra) através de um projeto democrático de tecnologia moderna. A produção industrial em série constituía um elemento essencial no processo, que ditava a natureza das disciplinas, encarando o trabalho de grupo como fator essencial no método de aprendizagem.²⁵

Assim, torna-se possível compreender a formação de uma produção artística construída pelo movimento moderno e pelas suas possibilidades técnicas que se

9 _ *From Line and Circle (Rod and Ring) to Hyperboloid and Sphere*, trabalho realizado no curso da Bauhaus

Edmund Colleijn e Heinz Loew
1930

10 _ *Vorkurs Stuidy*, trabalho realizado no curso preliminar da Bauhaus - *Vorkurs*-, orientado por Josef Albers

Arieh Sharon
1926/27

11 _ *Metalltanz, Bauhaustänze*, performance experimental nos estúdios de teatro da Bauhaus, orientada por Oskar Shlemmer

Karla Grosch
1929

²³ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los Principios de la Arquitectura Moderna: Sobre la Nueva Tradición del Siglo XX*. p.54.

²⁴ DE CAMPOS, Haroldo. *A Arte no Horizonte do Provável e Outros Ensaio*. p.38.

²⁵ Claudio Girola, escultor chileno integrante do grupo fundador da Escola de Valparaíso, constituía amigo próximo do artista plástico e teórico argentino Tomás Maldonado, professor da escola de Ulm a partir de 1964. Uma situação que sugere alguma contaminação de ideias entre as duas escolas.

propõe a refletir e enfrentar os problemas sociais de acordo com um contexto de produção particular. No entanto, como já foi mencionado, existe também outra parte de maior facilitismo, de produção indiscriminada, que subvertendo o propósito deste movimento, teve o poder de estabelecer uma fratura entre a produção artística e o sentido crítico da obra poética. Com a revolução industrial, a obra passa a assentar num processo de simplificação da forma, sem qualquer expressão crítica, fenómeno que vai crescendo gradualmente até à atualidade.

Atualmente, o contexto em que nos movimentamos é cada vez mais estereotipado e totalitário, ditado pelo consumo de massas. O discurso dominante é de carácter persuasivo, “*prescreve-nos o que devemos desejar, compreender, temer, querer e não querer*”²⁶, dando lugar a um entorpecimento da mente humana que se tornou um tema crítico desde o séc. XX. Uma tendência que induz à queda da arte do estímulo reflexivo e que instala uma *depressão essencial das forças espirituais*.²⁷

“(...) esta idea grotesca, que ha florecido sobre el terreno de la fatuidad moderna, ha descargado a cada cual de su deber, liberado a toda alma de su responsabilidad, desligado a la voluntad de todos los lazos que le imponía el amor de lo bello: y las razas menguadas, si esta lastimosa locura dura mucho tiempo, se dormirán sobre la almohada de la fatalidad en el sueño choco de la decrepitud. Esta infatuación es el diagnóstico de una decadencia ya muy visible.”²⁸

Um contexto que, apesar de dominante, encontra ainda algum confronto crítico, de tentativa de provocação e reflexão sobre a prática artística. Giorgio Grassi, nomeadamente, apresenta-se como uma das figuras mais importantes no movimento de desmistificação da necessidade de originalidade ou de um novo estilo arquitetónico, que assume tendencialmente enfoque sobre a mera invenção formal. O seu trabalho vem no sentido de contraponto ao carácter viciado e artificial da sociedade atual que transforma a produção artística em fenómenos puramente plásticos, formalistas. Motivado pelas mesmas inquietações, já no século anterior Heinrich Tessenow defendia que a arquitetura, enquanto campo particular das

²⁶ ECO, Umberto. Op.cit. p.280.

²⁷ OYARZÚN ROBLES, Pablo. *Una Estética de la Subjetividad*. In CUNEO LOYOLA, Bruno. *Pensar y Poetizar nº1*. p.19.

²⁸ BAUDELAIRE, Charles. Cit. em: Ibidem. p.19.

artes, seria produto do trabalho artesanal, da experiência construída, de resposta essencial aos problemas práticos do construir, rejeitando o desenho como um fim em si mesmo.²⁹

*“Yo creo que ésta es una forma correcta de plantear el problema teórico en arquitectura: tomar en consideración aquello que se cree justo y conveniente: y volver a plantearse, por así decirlo, lo indispensable.”*³⁰

Orientando-se segundo a mesma linha de pensamento, a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto assume esse sentido de pedagogia assente na postura crítica, de contraponto à gratuidade e facilitismo da atual prática arquitetónica. Recusando ideias ou imagens preconcebidas, procura-se estabelecer um modo de aproximação ao local que permita a compreensão dos vários processos que constroem a sua *presença*. Através da observação direta, do desenho, da representação e construção de um ponto de vista com base na experiência, e da própria compreensão histórica dos fenómenos que influem no local.

Álvaro Siza Vieira, uma das mais importantes referências atuais no contexto internacional da arquitetura, incorpora todo este processo crítico e reflexivo no seu trabalho. Apesar de não encontrarmos aqui um manifesto da poética da Obra Aberta,³¹ podemos entender que se encontra subjacente um processo bastante complexo de investigação, de abertura às possibilidades de cada caso, onde o discurso poético é suportado pelas condicionantes de cada situação de projeto.

*“Nada surge experimentado individualmente, mas sempre em relação com as suas ligações, as suas contiguidades, na sequência dos acontecimentos que levam àquela experiência, à memória das experiências precedentes.”*³²

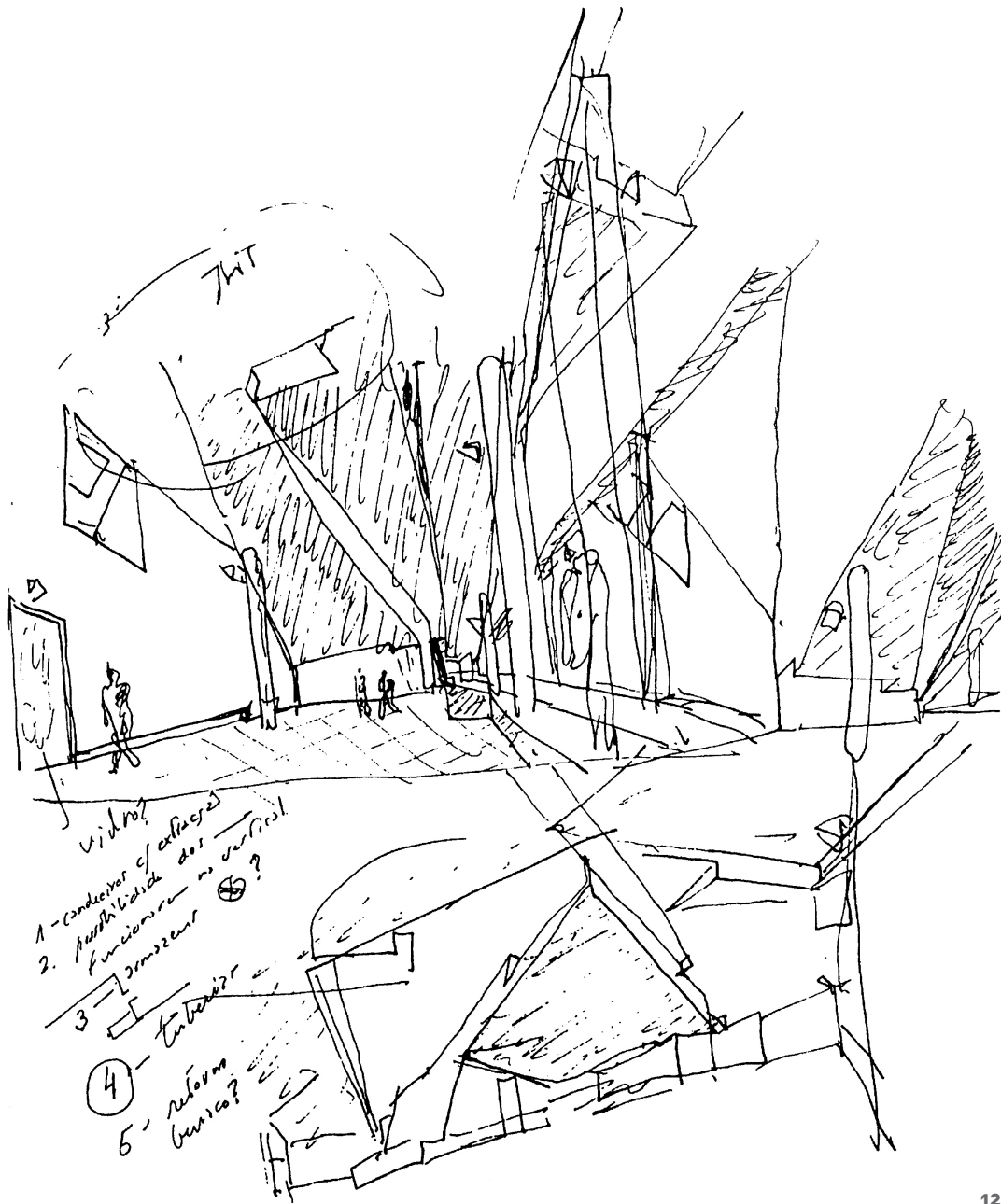
A sua obra constitui o resultado de uma investigação epistemológica, cujo rigor advém do contacto com os inúmeros processos sociais e culturais com que se depara. Para Álvaro Siza, o desenho constitui precisamente o método de levantar questões sobre o que observa, tornar evidentes hierarquias, tensões, problemas. É

²⁹ GRASSI, Giorgio. *La Arquitectura como Oficio y Otros Escritos*. p.161.

³⁰ TESSENOW, Heinrich. Cit. em: Ibidem. p.161.

³¹ “As minhas obras inacabadas, interrompidas, alteradas, nada têm a ver com a estética do inacabado, ou com a crença na obra *aberta*. Tem a ver com a enervante impossibilidade de acabar, com os impedimentos que não consigo ultrapassar”. SIZA, Álvaro, FRAMPTON, Kenneth. Álvaro Siza: *Professione Poética = Poetic Profession*. p.9.

³² GREGOTTI, Vittorio. Cit. em: Ibidem. p.187.



a partir das pequenas partes, de pequenas ressonâncias do local, que o arquiteto constrói o todo, montando-se assim uma proposta cuja identidade assenta num conjunto de movimentos que se agarram ao próprio contexto.

De acordo com Oriol Bohigas³³, Álvaro Siza representa um novo ponto de vista necessário para uma nova atitude face à arquitetura europeia: *“a proeminência do valor da artisticidade da obra arquitetónica, artisticidade na sua própria essência, sem recorrer a cenografias formais que, com frequência, apareceram como vulgares contraposições ao movimento moderno.”*³⁴

Esta forma do arquiteto encarar o processo artístico, tal como procura transmitir o processo pedagógico da FAUP, enquanto investigação poética e forma de construir conhecimento, assenta então num processo que se recusa a encarar a realidade e os problemas sempre da mesma forma, fechada e inócua; não existem verdades ou certezas universais e eternas.

*“Não me atrevo a por a mão no leme, olhando apenas a estrela polar. E não aponto um caminho claro. Os caminhos não são claros.”*³⁵

Assim, apesar do domínio restrito em que se insere, torna-se evidente a procura por um novo sentido pluralista, de perspetiva aberta às condicionantes do mundo atual, vinculado a uma conceção de arte *adogmática* e responsabilizada, que foge à *neutra codificação de comportamentos estereotipados*.³⁶ Umberto Eco afirma mesmo que neste período de acelerada evolução, torna-se imprescindível a recusa de definições estáveis e catedráticas e abrir os conceitos de forma abrangente e operativa, de acordo com os novos preceitos de mutabilidade e indeterminação do mundo.³⁷ Segundo o próprio, é necessária uma nova categoria de valores, que eduque *“o homem contemporâneo para a contestação das ordens estabelecidas em favor de uma maior plasticidade intelectual e de comportamento.”*³⁸

12 _ Esboço de estudo para
o Centro de Arte Galega,
Santiago de Compostela
Álvaro Siza
1988-1993

³³ Arquiteto espanhol, formado pela Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

³⁴ BOHIGAS, Oriol. Cit. em: SIZA, Álvaro, FRAMPTON, Kenneth. Op.cit. p.183.

³⁵ Ibidem. p.9.

³⁶ ECO, Umberto. Op.cit. p.12.

³⁷ Hoje é possível entender que o mundo não obedece a leis inequívocas e definitivas. O universo, construído sobre leis de relatividade, por uma infinidade de relações e perspetivas possíveis, conforma a sua objetividade simplesmente nas equações de formalização de hipóteses, que por sua vez estabelecem precisamente a relatividade das considerações empíricas.

³⁸ ECO, Umberto. Op.cit. p.18.

No campo da arquitetura, o problema não seria o de reafirmar uma identidade ou estilo único, mas encontrar uma manifestação própria da disciplina através da própria problematização das suas matérias. Pretendendo superar a ilusão estética e as manipulações do consenso, procura-se apurar um modo de projetar baseado em processos lógicos e perceptivos de investigação, associados à descoberta e construção individual, de forma tal que o próprio campo de problematização se sustenta a partir de uma ideia de experiência poética do espaço. Seja do lado do arquiteto, seja do lado de quem vive o espaço, procura-se libertar o sujeito na sua construção pessoal, fixando apenas o tom da dialética do encontro. Tal como afirma Juhani Pallasmaa, na arquitetura a própria ideia de beleza *surge de captar as casualidades e interdependências da vida*,³⁹ baseando-se fundamentalmente em interpretações sensíveis de grande ambiguidade, que apenas tomam lugar quando é admitido ao sujeito espaço para o estímulo e para a sua exploração reflexiva.

*“A busca de uma abertura de segundo grau, da ambiguidade e da informação como valor primeiro da obra representam a recusa da inércia psicológica como contemplação da ordem reencontrada.”*⁴⁰

Assumindo a ambiguidade como valor determinante na atual produção criativa, fatores como a informalidade, a casualidade e a indeterminação tornam-se presenças decisivas no seu processo e consequentemente na sua concretização. Numa clara manifestação de desinteresse pela obra de arte *perfeita* ou *clássica*, Umberto Eco irá propor uma nova interpretação sobre a prática artística contemporânea, sugerindo, não um *modelo* paradigmático, mas antes um modo fazer criativo que acima de tudo provoca um conjunto de relações entre objeto e sujeito, de estímulo ao espírito crítico. Problemática que se desenvolveu e estruturou uma poética que é hoje reconhecível enquanto Obra Aberta.

³⁹ Arquiteto finlandês que desenvolveu uma linha de investigação sobre a experiência arquitetónica no domínio da materialidade e fenomenologia, valorizando acima de tudo a experiência multissensorial, reconhecida pelo próprio corpo. Segundo o mesmo, o próprio sentido de beleza e de juízo estético consolidam-se na verdade da experiência, independente da sua natureza ou resultado. O atuar sobre a realidade é sempre válido, não obstante os erros, as casualidades, os reflexos naturais do corpo; estes são mesmo fatores essenciais, a participar no processo e na própria obra, unindo “material ao ideal”. PALLASMAA, Juhani. *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. p.8-9.

⁴⁰ ECO, Umberto. Op.cit. p.144.

*“O tema comum a essas pesquisas é a reação da arte e dos artistas (das estruturas formais e dos programas poéticos que a elas presidem) ante a provocação do Acaso, do Indeterminado, do Provável, do Ambíguo, do Polivalente...”*⁴¹

Antes de avançar sobre seu significado, será necessário explicar que a Obra Aberta constitui um modelo hipotético, uma fórmula de experimentação prática que na realidade não será possível de verificar completamente. Tal como afirma Erwin Panofsky,⁴² a sua definição não indica um método de resolução dos problemas mas uma proposta de operação incorporada num contexto ideológico, que se apresenta de forma mais ou menos explícita.

*“Tanto que, para torná-la explícita, foi necessário petrificá-la numa abstração que, como tal, não é encontrada concretamente em parte alguma. É essa abstração justamente o modelo da obra aberta.”*⁴³

Segundo Umberto Eco, uma obra apresenta-se enquanto “objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas.”⁴⁴ No entanto, no caso da Obra Aberta, para além dos efeitos provocados pelo objeto resultante, existe uma estrutura de procedimento que também participa na sua definição, admitindo como matéria própria o processo de estruturação do seu propósito e de interação com o próprio sujeito. Neste sentido, este constitui um novo género poético que se alimenta justamente dessa consciência contemporânea de adaptabilidade e de princípios não absolutos.

*“Poder-se-ia perfeitamente pensar que esta fuga da necessidade segura e sólida e esta tendência ao ambíguo e ao indeterminado refletem uma condição de crise do nosso tempo; ou então, ao contrário, que estas poéticas, em harmonia com a ciência de hoje, exprimem as possibilidades positivas de um homem aberto a uma renovação contínua de seus esquemas de vida e saber; produtivamente empenhado num progresso de suas faculdades e de seus horizontes.”*⁴⁵

⁴¹ Ibidem. p.23.

⁴² Crítico e historiador de arte alemão (1892-1968).

⁴³ ECO, Umberto. Op.cit. p.26.

⁴⁴ Ibidem. p.23.

⁴⁵ Ibidem. p.60.

2. a poética da Obra Aberta

*“Quando uma obra apresenta diversos pretextos, muitos significados e sobretudo muitas faces e muitas maneiras de ser compreendida e amada, então certamente ela é interessantíssima, então é uma cristalina expressão da personalidade.”*⁴⁶

abstração .

“Planteamos la abstracción a partir de la construcción de un distanciamiento que procede de este desprendimiento inicial, en cual, en su propio desprenderse abre tal distancia. Dicho distanciamiento permite encontrarnos con los ofrecimientos de la época para medirlos y otorgarles la magnitud que pide cada obra. Ello constituye hoy una dimensión fundamental de la libertad creativa.

De este modo es posible reformular la idea abierta por las vanguardias de inicios del siglo XX.”⁴⁶

Atendendo ao conceito proposto por Umberto Eco, é possível afirmar que “*as poéticas da obra aberta apresentam caracteres estruturais semelhantes aos de outras operações culturais que visam a definir fenómenos naturais ou processos lógicos.*”⁴⁷ A condição de *abertura* encontra-se inerente a toda a criação quando defrontada segundo uma perspectiva abstrata, de descontextualização da realidade. No entanto, existe também outro tipo de *abertura*, explícito e amplificado, que se pretende evidenciar. A poética da Obra Aberta constitui o modo de exploração máxima dessas qualidades abertas de uma obra.

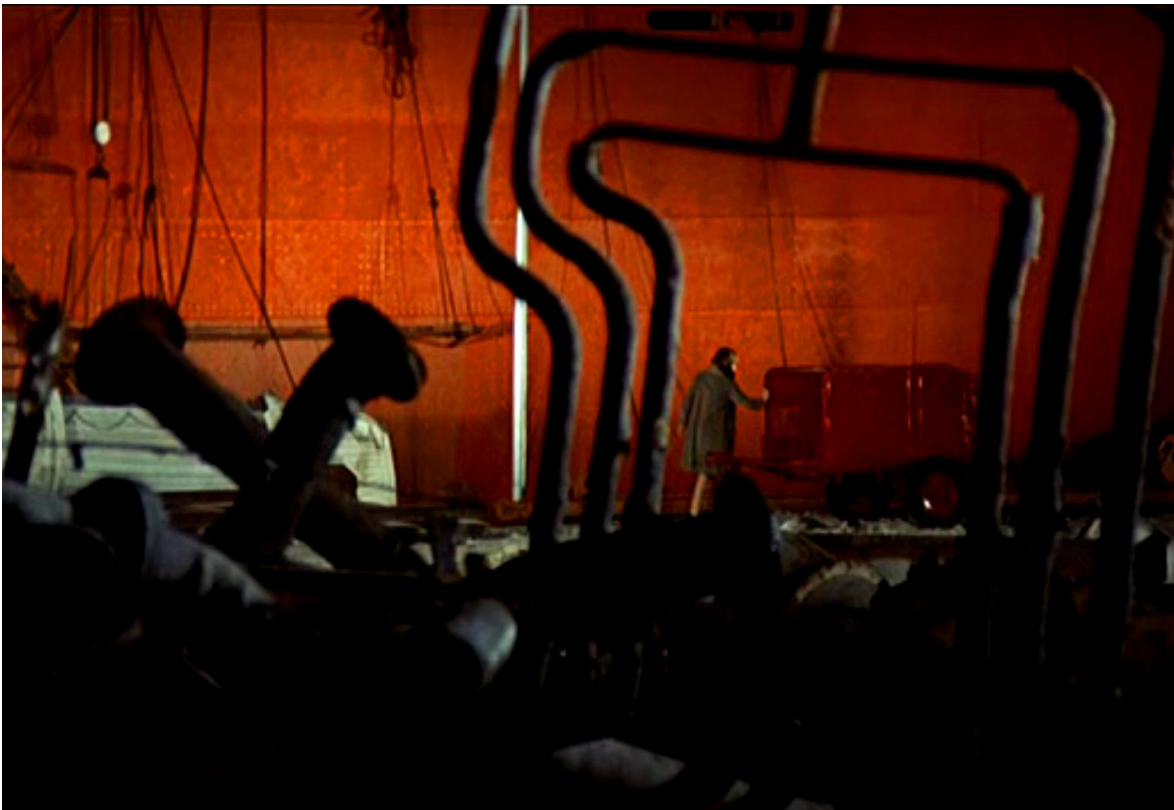
Retomando a noção de obra poética, pela mesma é possível entender um objeto definido por uma estrutura intencional, cuja mensagem, apesar de organizada segundo um conjunto de modalidades e valores determinados, é fundamentalmente ambígua. Para Pablo Oyarzún⁴⁸ a própria ideia de *estética*, enquanto forma de comunicar uma narrativa poética, é consequência da necessidade da construção de uma certa subjetividade e *do inabalável assentamento do seu princípio*, abraçando as inúmeras diferenças e matizes da criação artística.⁴⁹ A obra poética define-se fundamentalmente por um conjunto de conteúdos subjetivos, acima de tudo sensíveis, que o artista expõe pelo modo como estrutura um certo material.

⁴⁶ CRUZ OVALLE, José. *José Cruz Ovalle, Hacia una Nueva Abstracción*. p.17.

⁴⁷ ECO, Umberto. Op.cit. p.30.

⁴⁸ Filósofo chileno especializado em estética e teoria da arte.

⁴⁹ OYARZÚN, Pablo. *Una Estética de la Subjetividad*. Em CUNEO LOYOLA, Bruno. *Pensar y Poetizar n.º1*. p.28.



Dizemos *estrutura*, e não *forma*, pelo complexo sistema de ligações cruzadas que a obra assume, um conjunto possível de decompor em partes, identificadas e analisadas por cada sujeito de forma distinta por meio dos seus sentidos. É precisamente através dela, da *estrutura*, que o objeto encontra relação com outros, transponível a referências e relações próprias do sujeito que a experimenta. No caso de tal *estrutura* se conformar segundo princípios mais abrangentes e abstratos, é possível entender que o seu alcance de significados aumenta exponencialmente e a intensidade de uma possível experiência e o reconhecimento do seu sentido, também. Neste caso, estaremos perante uma Obra Aberta.

A emoção, a intensa experiência subjetiva, *nasce do bloqueio da regularidade*,⁵⁰ dessa ausência e consequente procura de sentido que caracteriza a experiência sensível. E é justamente o caráter abstrato que a obra assume aquilo que lhe permite anular o código reconhecível, código esse que limita as possibilidades de ampliar a sua estrutura. Sem negar a própria matéria, a abstração assume-se como um desfocar da realidade que obriga a um reflexo crítico e traz à evidência a substância essencial.

*“Cuando se quiere pensar con claridad, tiene que reprimirse la nitidez de la visión para que los pensamientos viajen con una mirada desenfocada y con la mente ausente.”*⁵¹

É pois o nosso pensamento sensorial e corporal, algo completamente abstrato, que fundamenta todo o nosso contacto com a realidade. Os nossos sentidos ‘*pensam*’ e *estruturam a nossa relação com o mundo*,⁵² enquanto a racionalização toma o papel de agente depurador.

*“‘Sense’ covers a wide range of contents: the sensory, the sensational, the sensitive, the sensible, and the sentimental, along with the sensuous. It includes almost everything from bare physical and emotional shock to sense itself—that is, the meaning of things present in immediate experience. (...) It cannot be opposed to “intellect,” for mind is the means by which participation is rendered fruitful through sense; by which meanings and values are extracted, retained, and put to further service in the inter course of the live creature with his surroundings.”*⁵³

13 _ Il Deserto Rosso

Fotograma

Michelangelo Antonioni

1964

⁵⁰ ECO, Umberto. Op.cit. p.138.

⁵¹ PALLASMAA, Juhani. *Los Ojos de la Piel*. p.48.

⁵² PALLASMAA, Juhani. *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. p.14.

⁵³ DEWEY, John. *Art as Experience*. p.22.

明ぼのや白魚白きこと一寸

alvorada
peixe alvo
uma
pologada de alvura

manhã branca

peixe branco

uma

pologada branca ¹

Ao ser encarada segundo uma mirada desvinculada da realidade, a obra permite-se a alcançar o seu carácter universal, para encontrar em cada sujeito um sentido particular, que é sempre diferente, mas sempre verdadeiro. Se a “*informação da fonte diminui, a possibilidade de transmitir mensagens aumenta.*”⁵⁴ O significante é reduzido ao mínimo como forma de síntese para concentrar e clarificar a informação essencial. Daí, cada sujeito tem a possibilidade de se apropriar dela e livremente manipulá-la e construir o sentido que lhe diz respeito.

*“The more generalized and simple the direction the better. The more uselessly detailed they are, the more they confuse instead of guiding.”*⁵⁵

Haroldo de Campos apresenta o *Haiku*, poema japonês desenvolvido entre os séculos XVII e XIX, como um dos melhores exemplos para o caso exposto. Segundo o poeta, o *Haiku* *consiste em essências e medulas*,⁵⁶ uma tradição de síntese e de expressão altamente concentrada, rica em interpretações. Uma linguagem reduzida em apoios conectivos, adjetivação, ou “*todo o resquício explicativo ou conceituoso que pudesse enfraquecer a ação direta do original.*”⁵⁷

O poema apresenta uma estrutura complexa que relaciona sempre dois elementos básicos: “*(...) um de ‘permanência’ (a ‘condição geral’, como, por exemplo, a primavera, o fim do outono etc.), outro de ‘transformação’, a ‘percepção momentânea’.*(...)”⁵⁸. Estas são duas condições, que apesar de assumirem inúmeras variações, têm de existir enquanto “*polos elétricos, entre os quais salte a centelha.*”⁵⁹

A própria estrutura gráfico-semântica do poema é uma técnica de expressão bastante elaborada. O elemento visual é algo intrínseco à própria essência do carater. O seu desenho apresenta-se como uma pictografia extremamente sintética e estilizada, uma metáfora gráfica de grande refinamento. Os carateres adquirem formas de maleável composição, com múltiplos sentidos aglutinados. Quase como uma composição linguística sucinta definida por um complexo jogo de tensões.

I _ *akebono ya / shirauo*
shiroki / koto issun

Matsuo Bashô

. *akebono* (alvorada): *ake*
(de *akari*, luz) + *hono*
(chama); *ake* aparece
conjugando o símbolo *sol*
com o de *lua*;
. *ya*: partícula expletiva
. *shirauo* (pequeno peixe
branco): *shiro* (branco, que
incorpora o símbolo *sol*
ligeiramente modificado) +
uo (peixe)
. *shiroki*: forma adjetiva de
shiro
. *koto* (coisa)
. *issun*: *i* (*ichi*, um, o número
1) simbolizado por um
traço horizontal que poderá
evocar a distância entre
linha do pulso e o ponto em
que tocamos para sentir as
pulsações (medida de uma
polegada).

⁵⁴ ECO, Umberto. Op.cit. p.103.

⁵⁵ DEWEY, John. Op.cit. p.215.

⁵⁶ POUND, Ezra. Cit. em: DE CAMPOS, Haroldo. *A Arte no Horizonte do Provável e Outros Ensaíos*. p.55.

⁵⁷ Ibidem. p.59.

⁵⁸ Ibidem. p.57.

⁵⁹ KEENE, Donald. Cit. em: Ibidem. p.57.



*“A riqueza da composição em caracteres torna possível a escolha de palavras nas quais um único harmônico dominante colore todos os planos semânticos. Esta é talvez a mais notável qualidade da poesia.”*⁶⁰

Da mesma forma, no teatro japonês *Nô*, é muitas vezes apenas apresentada uma única cena que unifica toda a ação, como um *vórtex* – o ponto de energia máxima. Uma expressão amplificada do *Haiku*, em que são apenas representados os “*momentos de maior intensidade, como a sugerir o resto do drama.*”⁶¹

Estas formas de expressão constituem um desafio para o homem ocidental comum, que mais facilmente confia na lógica que nas faculdades do instinto ou da imaginação. No entanto, este processo constitui uma forma de proporcionar relações imateriais, enraizadas na *essência poética* que é partilhada. Neste sentido, encontramos aqui relação com a poética da Obra Aberta, já que, a partir de formas e representações que se aproximam do abstrato, torna-se possível todo um conjunto de possibilidades não materializadas que, apesar de tudo, se encontram sempre em relação direta com o que é representado.

Naturalmente, esta não se trata de uma abstração de uniformização, antes uma conquista pela liberdade de ação e das suas formas. Poderíamos dizer que se trata de uma abstração particular, exercício em que o sujeito se abre completamente aos seus instintos, às suas possibilidades de atuação, modelando, no entanto, uma linguagem que lhe é sugerida pela própria realidade, pela situação particular.

Marcel Duchamp admite essa *liberdade* mediante duas condições: o azar e o jogo do equívoco.⁶² Estes são dois componentes que garantem à experiência uma singularidade que é fundamentada na *coincidência* ocorrida no caso particular. Da mesma forma Pablo Oyarzún afirma que a criação artística deverá reproduzir a condição humana falível, admitindo que o próprio processo artístico naturalmente induz à sua complexidade e instabilidade. Este “*contiene siempre un poco de singularidad (bizarrerie) que lo hace ser particularmente lo Bello. Es su matrícula, su característica.*”⁶³ É o que atribui singularidade à obra de arte.

14 _ Cena teatral do gênero *Nô*.

⁶⁰ Ibidem. p.65.

⁶¹ Ibidem. p.57.

⁶² CRUZ OVALLE, José. Op.cit. p.15.

⁶³ OYARZÚN ROBLES, Pablo. *Una Estética de la Subjetividad*. Em CUNEO LOYOLA, Bruno. *Pensar y Poetizar n°1*. p.22.



15

*“Nesse sentido, o artista que protesta quanto às formas realizou uma dupla operação: recusou um sistema de formas, sem contudo anulá-lo nessa rejeição, mas agiu no interior dele (...) teve de aceitar uma alienação parcial nele, uma concordância com suas tendências internas; por outro lado, adotando uma nova gramática feita menos de módulos de ordem que de um projeto de desordem permanente, aceitou justamente o mundo em que vive nos termos de crise em que se encontra.”*⁶⁴

Compreensivelmente, se as estruturas definidoras da *“obra aberta são governadas pelas leis da probabilidade, que naturalmente resulta numa certa ambiguidade”*⁶⁵, esta passa a ser determinante no processo, apropriando-se de instrumentos de trabalho mais informais, que subvertem as *“pressupostas formas da arte e a pressuposta forma do real.”*⁶⁶

Na arte moderna encontramos vários exemplos de ensaios artísticos cujo sentido de investigação pretende ir além dessas *pressupostas formas de arte* e reconhecer a autonomia da forma. A partir deste novo momento criativo, a forma liberta-se do real, do figurativo, para se transformar ela própria num instrumento de exploração. Obras poéticas *abertas* que revelam *“as estruturas da realidade de modo analítico e não representativo”*⁶⁷, e que encontram em cada situação um processo expositivo singular.

*“A forma liberta do conteúdo e transformada no seu próprio conteúdo é a conquista da arte abstracta, que conferiu uma autonomia absoluta à forma, face a referentes reais. A sua produção artística é pura construção do espírito.”*⁶⁸

Este é um fenómeno que ocorre bastante na *arte informal* do séc. XX. Por exemplo, num quadro de Jackson Pollock não é apresentado um universo figurativo acabado; o ambíguo, o viscoso, o assimétrico intervêm justamente para o impulso plástico aparecer enquanto fator dominante. O registo que Jackson Pollock encontra para criar tal efeito, tem por trás uma estrutura definida, uma abordagem clara ao exercício, de movimentos identificáveis que, apesar de tudo,

15 _ Fountain

Marcel Duchamp

1917

⁶⁴ ECO, Umberto. Op.cit. p.253.

⁶⁵ Ibidem. p.23.

⁶⁶ Ibidem. p.31.

⁶⁷ SANTOS, Diana Patrícia Bizarro. *Poéticas Contemporâneas: Arquitectura e Arte, A experiência dos Pavilhões da Serpentine Gallery*. p.18.

⁶⁸ Ibidem. p.18.



16



17

se apresentam numa clara tendência no sentido de abertura, de abstração.⁶⁹ Sendo-lhe exigido mais do que a mera leitura passiva das formas, o sujeito é confrontado com uma série de fruições livres, a partir das quais ele próprio constrói a narrativa, tomando os resultados formais que são próprios da sua índole. Não existe um modo único de entender a obra, e a procura pelas possíveis e infinitas narrativa torna-se incessante.

Por sua vez a música constitui a expressão artística que melhor representa este campo de abstração. Considerando um elevado grau de complexidade, a música apela a um universo de experiências tão vasto que se torna um instrumento de atuação direta sobre a sensibilidade.

*“(...) one has only to observe some musical enthusiasts of certain kind at a concert to see that they are enjoying an emotional debauch, a release from ordinary inhibitions and an entrance into a realm where excitations are given unrestricted rein (...)”*⁷⁰

John Cage tira o máximo proveito desse campo de abstração, atuando de acordo com as regras do improviso e do caos no sentido de provocação sobre o espetador. Ao trazer o ruído à composição, John Cage estende a linguagem musical sem concessões, desafiando as estruturas tradicionais de interpretação unilateral. Denominado *o profeta da desorganização musical*, ele sente a necessidade de desafiar o assumido pela incompreensão e desorientação do sentido. Como o próprio afirma, mais do que fazer música, o artista propõe-se a contradizer a casualidade e banalidade, forçar o questionamento crítico sobre o aparente absurdo.⁷¹

*“El invento de Cage es el ‘piano total’ dentro del cual hay alambres sueltos que alteran el tono en algo semejante a un rasguño, junto con ello micrófonos instalados en otros ámbitos que introducen el ruido.”*⁷²

16 _ John Cage *preparing the piano*, colocando objetos de forma a provocar efeitos sonoros inesperados.

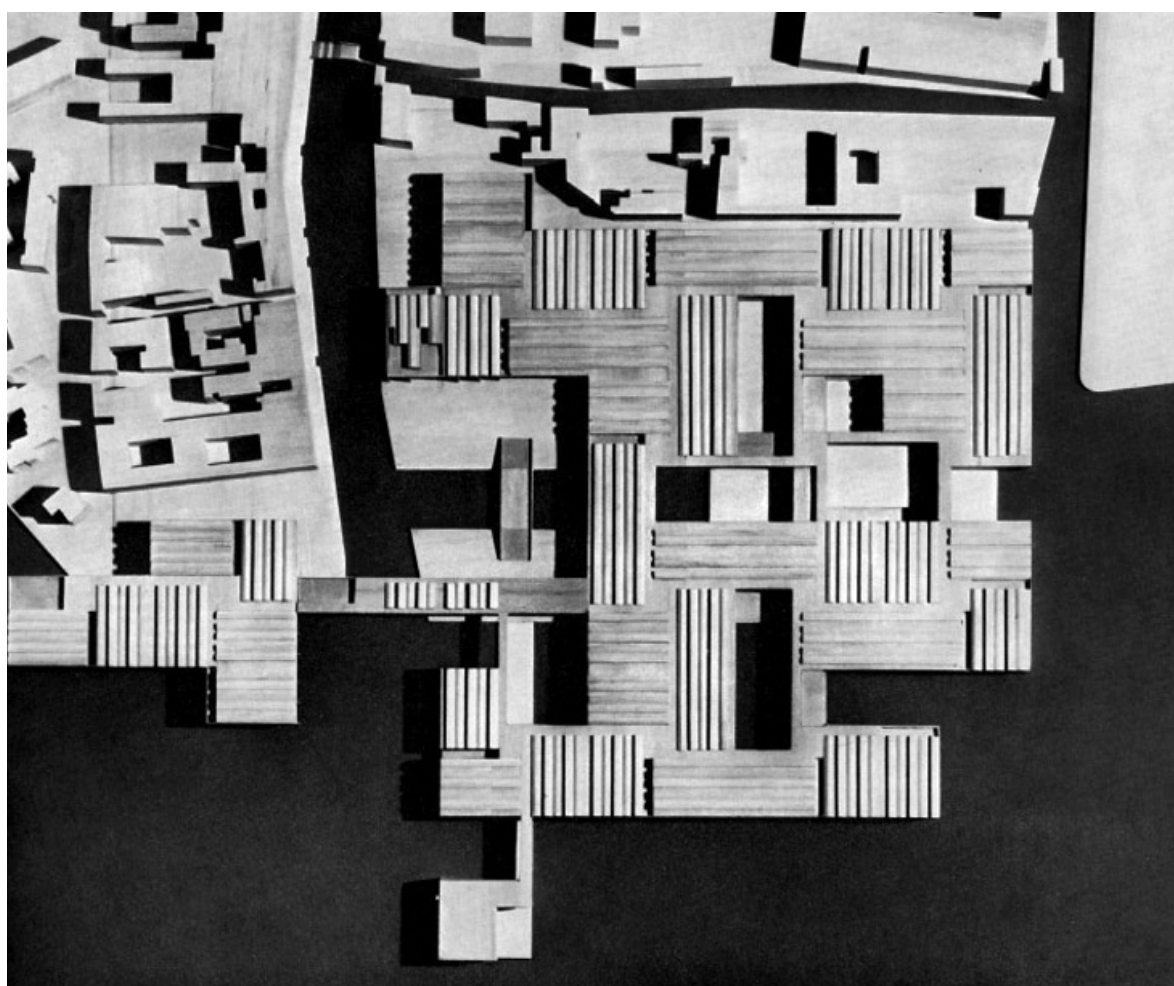
17 _ Jackson Pollock, *dripping*.

⁶⁹ Jackson Pollock é reconhecido por desenvolver a técnica *action painting* ou *dripping*, lançada por Max Ernst, que reconhece um método mais informal de representação, dando ênfase ao ato físico da pintura. Apoderando-se de invulgares ferramentas e movimentos mais descontrolados que se estendem para lá da tela (colocada horizontalmente), é executada uma representação que captura a energia criadora do artista.

⁷⁰ DEWEY, John. Op.cit. p.238.

⁷¹ ECO, Umberto. Op.cit. p.215.

⁷² CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis. *De los Campos de Abstracción y los Elementos para una Arquitectura Experimental*.p.105.



Assim, percebemos que não existe um “modelo” de Obra Aberta no sentido paradigmático, mas antes um modo mais completo e experimental de estabelecer relações de fruição entre objeto e sujeito, que, naturalmente, assume resultados mais variáveis. Reinterpretando os conceitos de informação e comunicação, são desenvolvidos um conjunto de procedimentos mais abstratos, mais intuitivos, que compõem uma *estrutura aberta* de natureza fecunda.

“... se proponen estructuras... com supuestos que imponen una condición de crecimiento... estructuras móviles y flexibles... agregando a propósito de sus pares: dicen... crear una continuidad entre lo que existe y lo que será... determinar la transición... crear lo imprevisto... trabajar en lo indeterminado... y es ahí en donde la capacidad creativa puede producir una asociación poética...”⁷³

Na arquitetura, são introduzidas, a partir do séc. XX, um conjunto de estratégias exploradas por outras disciplinas, trazidas ao âmbito de projeto como instrumentos de investigação: “*as geometrias abstractas, a simbologia espiritual da composição, ‘as configurações livres e amebóides’*”⁷⁴. Nomeadamente, nas décadas de 60 e 70 surgem pequenos núcleos de trabalho mais experimental, que propõem um novo modelo de construção mais flexível e adaptável de base abstrata. Grupos de debate teórico experimental como Team 10, os *mat-buildings* de Alison Smithson ou os *groundscrapers* (por oposição aos *skyscrapers*) de Shadrach Woods constituem exemplos concretos.

O *mat-building*, por exemplo, consiste numa estrutura urbana, traçada segundo uma extensa trama horizontal, de composição regular de módulos genéricos ao nível do solo, cuja singularidade é estabelecida pela especialidade das suas funções e pelas suas conexões aos restantes módulos. Compreende uma componente relacional que permite desfazer e recompor todo o conjunto até aos seus elementos mais básicos, em função das suas necessidades. A sua materialidade é parte ativa dessa qualidade de transformação.

Le Corbusier trabalhou igualmente num projeto com base nestes pressupostos, juntamente com Guillermo Jullian.⁷⁵ O Hospital de Veneza (1964/65) foi um projeto desenvolvido enquanto *mat-building*, que primava uma estrutura de circulatório

18 _ Projeto para Hospital
em Veneza
Maqueta
Le Corbusier
1964

⁷³ PÉREZ DE ARCE ANTONCICH, Rodrigo. *Guillermo Jullian: Obra Abierta*. p.38.

⁷⁴ SANTOS, Diana Patrícia Bizarro. Op.cit. p.21.

⁷⁵ Guillermo Jullian de la Fuente (1931-2008), natural de Valparaíso, obteve a sua formação na *Escuela de Arquitectura y Diseño* da PUCV, integrando posteriormente o atelier de Le Corbusier.

horizontal, em relação colaborativa com os diferentes serviços médicos, e que permitia uma maior flexibilidade para alterar ou adaptar os espaços às respetivas ocupações. Cada unidade era trabalhada de forma individual de acordo com cada especialidade médica.

O betão armado foi o eleito para criar a estrutura de base por admitir a possibilidade de se completar com outros materiais. Seria *“la base donde empiezas a construir. Entonces todo lo que iba a estar adentro iba a estar colgado o adosado, y podría ser de cualquier otro material (...) Dicha solución resulta consecuente con la idea de ser un edificio pensado para ser construido por varias manos, varios arquitectos, como si de sectores de la ciudad se tratara.”*⁷⁶

Apesar da evidente capacidade de transformação da obra, é de salientar que o fator singular surge pela sua possibilidade de adaptação ao longo do tempo, em constante re-associação de relações, mesmo apesar da sua condição de permanência. É a qualidade abstrata que lhe permite a sua dimensão *atemporal*, como uma presença contínua e regenerativa.

*“La arquitectura resultante de estas operaciones produce la ilusión de la multiplicidad, la adaptabilidad y la flexibilidad, sin necesidad siquiera de elementos móviles.”*⁷⁷

Atualmente, se observarmos a generalidade da prática de projeto, percebemos que *“ni las formas elementales ni la neutralidad de la materia en la búsqueda de una pureza tienen hoy relación con la abstracción.”*⁷⁸ De caráter exploratório e sensível, uma obra guiada segundo o princípio da abstração pressupõe uma abertura contínua às qualidades infinitas evocadas pela sua estrutura, recusando uma expressão comunicativa carente de conteúdo ou essência teórica. Ao apresentar a Obra Aberta, enquanto projeto de grande *“pluralidade de significados que conviven num só significante”*⁷⁹, esta encontra a sua forma mais expressiva no campo da poesia.

Enquanto exercício linguístico que se concentra essencialmente na estrutura sensível da mensagem, a poesia compreende um campo de atuação e compreensão

⁷⁶ CALABUIG, Débora Domingo, GÓMEZ, Raúl Castellanos. *Obra Abierta: del Pensamiento al Proyecto*. Em PALIMPSESTO nº7, ¿Cuánto Pesa Su Revista?, p.10.

⁷⁷ Ibidem. p.11.

⁷⁸ Ibidem. p.13.

⁷⁹ ECO, Umberto. Op.cit. p.22.

verdadeiramente abrangente e variável, num domínio de tal forma abstrato, que se assume continuamente capaz de se renovar, e construir uma nova lógica, um novo sentido. Por isto, traduz a forma mais sublime de exprimir a poética da *abertura*.⁸⁰

“ (...) Godofredo Iommi decía, que la matemática pura era poesía.”⁸¹

poesia .

“Gradualmente, o aprazível universo o foi abandonando; uma insistente névoa apagou as linhas de sua mão, a noite se despovoou de estrelas, a terra era insegura sob seus pés. Tudo se afastava e se confundia. Quando soube que estava ficando cego, gritou; o pudor estóico ainda não fora inventado e Heitor podia fugir sem menoscabo. ‘Não verei mais (sentiu) nem o céu cheio de pavor mitológico nem este rosto que os anos vão transformar.’ Dias e noites se passaram sobre esse desespero de sua carne, mas certa manhã ele acordou, olhou (já sem assombro) para as coisas indistintas que o cercavam e inexplicavelmente sentiu, como quem reconhece uma música ou uma voz, que tudo isso já lhe acontecera e que ele o enfrentara com temor, mas também com júbilo, esperança e curiosidade. Descendeu então a sua memória, que lhe pareceu interminável, e conseguiu extrair daquela vertigem a lembrança perdida que reluziu feito a moeda sob a chuva, talvez porque nunca a tivesse olhado, a não ser, talvez, em um sonho.”⁸²

Avançamos portanto sobre o tema sem, no entanto, pretender estabelecer uma definição completa de poesia. Pretende-se antes perceber qual o seu papel enquanto expressão artística da Obra Aberta, entender o porquê do seu poder revelador e criador, através do qual reconhecemos uma verdadeira natureza interior.

⁸⁰ “(...) a mensagem poética – ao atualizar imprevistamente o código, enfatizando os valores sensíveis, o lado palpável dos signos do seu repertório – é altamente informativa (...) Para Umberto Eco, a mensagem reveste uma função estética quando se apresenta estruturada de maneira ambígua e se mostra auto-reflexiva (...) A esse teor de inovação, Eco chama *abertura* da mensagem estética.” DE CAMPOS, Haroldo. Op.cit. p.146.

⁸¹ IOMMI AMUNATEGUI, Ximena. Cit. em: CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis. *De los Campos de Abstracción y los Elementos para una Arquitectura Experimental*. p.90.

⁸² BORGES, Jorge Luís. *Jorge Luís Borges – Obras Completas*. O Fazedor.

constelação

palavras são sombras

sombras tornam-se palavras

palavras são jogos

jogos tornam-se palavras

sombras são palavras

palavras tornam-se jogos

jogos são palavras

palavras tornam-se sombras

palavras são sombras

jogos tornam-se palavras

palavras são jogos

sombras tornam-se palavras.¹¹

Atentando à origem da palavra *poesia* – *poiesis* –, esta chega-nos enquanto derivação do termo grego *poiein*. *Poiein* seria entendido originalmente enquanto ato de provocar, despertar a sensibilidade e a consciência; uma forma de partilha de um modo de encarar a realidade, de refletir e atuar sobre ela.

“(…) para os gregos, [poiein] significava o acto de fazer, agir ou criar no sentido da realização do homem atingida através da utilidade da obra. Deste verbo derivou a palavra *poiesis* para definir a obra onde a dimensão técnica — ainda que presente — dá lugar à essência do agir. Mais tarde, como reflexão em torno da *poiesis* nasceu o substantivo *poética* — *poietiké* em grego — que deriva, também, do termo *tekhné* sendo, então, a *poética*, a *técnica/conhecimento* da *poiesis*. Paralelamente, o termo *poiesis* transformou-se em *poesia* e desta palavra derivou o adjetivo *poética* o qual define, precisamente, algo em que há *poesia*. ”⁸³

Assim, tomamos aqui uma ideia de poesia coincidente com a posição de Martin Heidegger, em que a obra poética assume o papel de propor algo, de gerar um processo frutífero onde o homem sempre se reconhece e encontra o sentido que lhe diz respeito. Enquanto narrativa *aberta*, a poesia assume uma complexidade e plasticidade que permite ao homem confrontar-se com a dimensão mais profunda do habitar: o criar, o transformar da realidade que o envolve, para que esta se assuma como verdadeiramente sua.

“Quando atinge o âmago do nosso corpo identificamo-nos, desdobramo-nos e temos a surpreendente sensação de que as coisas perfeitas em poesia não parecem estranhas; parecem inevitáveis. ”⁸⁴

A poesia, criadora da analogia e da metáfora, “*con los materiales atesorados y dispuestos según las reglas de las cuales no se puede encontrar el origen si no en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo, produce la sensación de lo nuevo.*”⁸⁵ Subvertendo a percepção lógica, a poesia anula qualquer preconceito, e dá lugar a um processo fenomenológico inédito que se estabelece a partir da imaginação, das potências interiores de cada um, e cujo produto é a *imagem poética*.

II _ Constelação

Eugene Gromringer

Poeta boliviano de formação da Escola de Ulm que lança o conceito de *poesia concreta*, como designação do movimento caracterizado pela “*constelação*”. Procurava desmarginalizar a vanguarda e torná-la uma tradição ativa, apresentando a *constelação* como a possibilidade mais simples de organizar a poesia fundada na simples palavra, estabelecendo uma relação *ideia-coisa*.

⁸³ FERNANDES, Sara Orsi. Op.cit. p.21.

⁸⁴ Ibidem. p.23.

⁸⁵ OYARZÚN ROBLES, Pablo. Op.cit. p.13.

birds(
 here, inven
 ting air
 U
)sing

 tw
 iluigH(
 t's
 v
 va
 vas(
 vast

 ness.Be)look
 now
 (come
 soul
 &:and

 who
 s)e
 voi

 c
 es
 (
 are
 ar
 a^{III}

Perante esta ideia, percebemos que a poesia constitui em si mesma uma forma de produção reflexiva, traduzindo precisamente a posição de Martin Heidegger. Nas suas palavras, o pensamento sobre a arte será *um pensamento que memoriza e responde*, “*ein andenken des Denken*.”⁸⁶ E a voz desse pensamento é naturalmente poética, a verdade trazida à realidade – “*the saying of the unconcealedness of beings*.”⁸⁷ O próprio afirma que não existe diferença entre o *pensamento do poeta* e o *pensador poético*.⁸⁸ Os dois assumem uma qualidade de pensamento denso e puro mais natural que a filosofia, que fala de forma menos generalizada do *ser*; o *ser diferente de seres diferentes*.⁸⁹

“*Without the poetic element in our own being, and without our poets and their great poetry, we would be brutes, or what is worse and what we are most like today: vicious automata of self-will.*”⁹⁰

Desta forma, é possível entender que apesar de se ocupar da palavra, a poesia ultrapassa a própria linguagem. Pelo mesmo sentido, o próprio Stephane Mallarmé afirma: “*a poesia se faz com palavras e não com ideias. Por este motivo Sartre pôde sustentar; que, na poesia, a palavra funciona como coisa.*”⁹¹ Esta coisa é aquilo que possibilita transmitir algo *indenominável*, aquilo que identificamos por meio dos nossos sentidos.

“*A poet has recently said that poetry seemed to him “more physical than intellectual,” and he goes on to say that he recognizes poetry by physical symptoms such as bristling of the skin, shivers in the spine, constriction of the throat, and a feeling in the pit of the stomach like Keats’ “spear going through me.*”⁹²

Pela complexidade implícita, a poesia exige portanto sensibilidades e processos de maior plasticidade intelectual.⁹³ Naturalmente instala-se a abertura e a

III _ 10 poemas

E.E. Cummings

⁸⁶ “uma lembrança de pensar”. HEIDEGGER, Martin. *Poetry, Language, Thought*. p.XI.

⁸⁷ Ibidem. p.72.

⁸⁸ Ibidem. p.X.

⁸⁹ Ibidem. p.X.

⁹⁰ Ibidem. p.XV

⁹¹ DE CAMPOS, Haroldo. Op.cit. p.141.

⁹² DEWEY, John. Op.cit. p.216.

⁹³ Ao enfatizar os valores sensíveis e a abertura do repertório de interpretações dos seus signos, a mensagem poética torna-se *altamente informativa*, sendo por isso necessário trazer à recolha da mensagem todos os recursos sensíveis. Mais facilmente se entenderia uma mensagem de código e signos redundantes no nosso sistema de comunicação *verificável e universal*; “(...) ao passo

47/75 @ 1472

M	I	N	I	M	U	M
M	I	N	I	M	U	M
M	I	N	I	M	U	M
M	I	N	I	M	U	M
M	I	X	I	M	U	M
M	A	X	I	M	U	M

A 2x2 grid with the word "now" in each quadrant. The word is written in a simple, lowercase, sans-serif font. In the top-left quadrant, "now" is positioned in the upper-left area. In the top-right quadrant, "now" is positioned in the upper-right area. In the bottom-left quadrant, "now" is positioned in the lower-left area. In the bottom-right quadrant, "now" is positioned in the lower-right area. The grid is formed by two horizontal and two vertical lines that intersect to create four equal squares.

21

imprevisibilidade, reforçando a própria *regra da desordem* que guia a sua estrutura interna. Uma estrutura linguística que tende a afastar-se das formas predefinidas, da sua linearidade compositiva e racional, para “*capturar em cheio esse antes evasivo e arisco objeto, do qual só se recolhia uma inexpressiva e estagnada fâcies*”⁹⁴, apropriando-se de outras formas de transmissão da mensagem sensível, que encontram maior relação com o nosso próprio corpo e atuar.

“*O poeta do vago só pode ser o poeta da precisão.*”⁹⁵

Haroldo de Campos apresenta um poema de E. E. Cummings que torna evidente esta qualidade da poesia que um texto crítico não poderia expressar na sua totalidade, simplesmente pela informação *optofonética* que apenas os nossos sentidos conseguem retirar do poema.⁹⁶ Pela multiplicidade e transformação de étimos alcança-se a riqueza sugestiva dos fonemas de modo tal que “*o material auditivo e o repertório das referências se fundem indissoluvelmente.*”⁹⁷ A estrutura comunicativa abre-se à ambiguidade, explorando a sua sonoridade e os efeitos da sua manipulação criativa.

“*Trata-se de uma ambiguidade operacional, que põe em discussão o código da língua e as expectativas criadas por seu uso normal, revelando-lhe possibilidades insuspeitadas.*”⁹⁸

Encontramos em Carl Andre⁹⁹ um novo exemplo onde são abraçadas outras propriedades da informação poética. Após desenvolver o seu trabalho em volta da escultura, o artista plástico começou a explorar formas não convencionais de compor poesia. Durante a década de 60 ocupou-se de um conjunto de verdadeiros ensaios tipográficos em que, fazendo apenas uso da sua máquina de escrever, gravava os caracteres segundo grelhas, linhas, unidades clásticas, ou mesmo de forma dispersa, anulando a sua conexão lógica. Esta não seria uma escrita

19/20/21_ Poemas de Carl
Andres

que quando pronuncio um verso ou um poema inteiro, as palavras que profiro não se apresentam imediatamente traduzíveis em um *denotatum* capaz de exaurir suas possibilidades de significação, mas implicam uma série de significados que ganham profundidade a cada olhar, de forma que, em tais palavras, parece-me descobrir, reduzido e exemplificado, o universo inteiro.” ECO, Umberto. *Obra Aberta*. p.68.

⁹⁴ DE CAMPOS, Haroldo. Op.cit. p.49.

⁹⁵ CALVINO, Italo. Cit. em ZUMTHOR, Peter. *Pensar a Arquitectura*. p.30.

⁹⁶ DE CAMPOS, Haroldo. Op.cit. p.50.

⁹⁷ ECO, Umberto. Op.cit. p.91.

⁹⁸ Ibidem. p.146.

⁹⁹ Artista plástico estado-unidense, que desenvolve o seu trabalho fundamentalmente no âmbito da escultura.

automatizada, mas uma operação física, mecânica, gravando cada caractere com um propósito, encontrando o seu lugar na folha em branco.

“(...) almost as if I had a chisel and was making a cut or a dye and making a mark on metal.”¹⁰⁰

O seu trabalho pretende confrontar a hierarquia típica de um texto poético, a sua morfologia, e a própria posição das palavras, advertindo para a composição de espaços negativos e positivos criada na folha. Nos seus poemas são explorados temas em comum com as suas esculturas, questionando-se sobre a forma como é colocada e localizada a obra, e de que forma isto influencia a nossa resposta sensível sobre a mesma; *“(...) how the placement of the artwork in a gallery or of a word within a geometrical background affects the meaning.”¹⁰¹*

Podemos então afirmar que esta *abertura* que a poesia compreende, a amplitude dos significados tão variável quanto a sua possibilidade de modelação, exponencia o exercício poético. A poesia assume um poder de manipulação e transformação quase incondicional que lhe permite o contacto com outros domínios e faculdades do ser humano. Algo que cultiva no sujeito um sentido de perceção e reflexão que vai além da evidência, e possibilita encontrar relações e significados mais complexos.

“Com efeito, também na arquitetura pode-se falar de uma metalinguagem crítica como estrutura inteligível de conhecimento com o objetivo de estabelecer as regras às quais o espaço deve obedecer para provocar a catarse nos seus utilizadores.”¹⁰²

Na arquitetura, esta condição poética é aquilo que, pelas suas qualidades sensíveis, seduz e inquieta o nosso automatismo, que leva o homem a entrar numa dimensão profunda do espaço, à margem do real. O espaço não se compreende simplesmente pela medida e pela geometria; é vivido com todas as ambiguidades da experiência humana. E são as obras que nos fazem colocar questões, a experiência continuamente renovada e estimulante, que têm o poder de uma emoção profunda, que nos fascinam.

¹⁰⁰ FOSCO, Lucarelli. *The Shape of Poetry: Carl Andre's Typed Works*.
<http://socks-studio.com/2014/04/17/the-shape-of-poetry-carl-andres-typed-works/>

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² FERNANDES, Sara Orsi. Op.cit. p.26.

*“Quando os arquitectos falam sobre as suas obras, muitas vezes o que dizem não coincide exactamente com o que estas nos contam. Provavelmente está relacionado com o facto de os arquitectos falarem mais sobre os aspectos pensados dos seus trabalhos e darem pouco a conhecer das paixões secretas que lhes conferem realmente alma.”*¹⁰³

Peter Zumthor fala deste sentimento como algo essencial na experiência arquitetónica e que fundamenta todo o seu processo de trabalho. Sem uma abordagem metodológica predefinida, o arquiteto entra no projeto procurando a resposta mais honesta para cada situação e cada elemento. Ele deixa-se invadir por vivências subjetivas para *“aprender como se produzem certas formas e ambientes imaginados”*¹⁰⁴ e assim, através de um trabalho de investigação e memória, criar uma *atmosfera*.

*“Pensar em imagens de forma associativa, selvagem, livre, ordenada e sistemática, em imagens arquitetónicas, espaciais, coloridas e sensuais – isto é a minha definição preferida do projetar.”*¹⁰⁵

Segundo o arquiteto, é através do pormenor, na sua clareza e na manipulação honesta dos materiais que o compõem, que se torna possível materializar a forma aberta à experiência sensível. Para materializar o que nos impressiona, para despertar a *magia do real*, é necessário tratar conscientemente do material.

*“This block of granite, for example, is a mere thing. It is hard, heavy, extended, bulky, shapeless, rough, colored, partly dull, partly shiny. We can take note of all these features in the stone. Thus we acknowledge its characteristics. But still, the traits signify something proper to the stone itself. They are its properties.”*¹⁰⁶

As qualidades dos materiais e as formas como estes se relacionam entre si, são infinitas. Podem ser tratados de inúmeras formas – serrar, limar, furar, cortar, polir - e inúmeras características. Podem ter uma forte presença ou reservada, provocar uma determinada temperatura ou efeito sonoro, e, dependendo também da luz que os revela, os materiais podem-se concretizar de infinitas formas. Trata-se, portanto, de armar rigorosamente todos estes elementos de forma que

¹⁰³ ZUMTHOR, Peter. Op.cit. p.21.

¹⁰⁴ Ibidem. p.26.

¹⁰⁵ Ibidem. p.69.

¹⁰⁶ HEIDEGGER, Martin. Op.cit. p.22.



naturalmente possam *falar*, expressar poesia. O arquiteto toma as palavras de Italo Calvino para dar cabida à ideia que fundamenta todo o seu trabalho:

*“Eis o que Leopardi exige de nós para podermos apreciar a beleza do vago e do indeterminado! É uma atenção extremamente precisa e meticulosa, na definição minuciosa dos pormenores, na escolha dos objetos, da iluminação, da atmosfera, para se alcançar a imprecisão desejada.”*¹⁰⁷

A poesia, ou a narrativa poética, constituem algo claramente imaterial “*que, ao emergir de um diálogo entre o homem e um elemento atrás do qual se pode esconder, confere à vida humana um significado.*”¹⁰⁸ É esta qualidade que permite à poesia, sem nunca deixar de ser ela própria, considerar uma multiplicidade de interpretações (sempre válidas) que variam com cada intérprete. É precisamente este caráter, de relação frutiva dependente fundamentalmente da experiência e dos sentidos, que determina a Obra Aberta.

sujeito ativo . ofício .

*“Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.”*¹⁰⁹

Fundamentalmente, percebemos que uma obra de arte constitui um objeto produzido por um autor cujo objetivo é provocar ao sujeito fruidor uma determinada experiência. No caso da Obra Aberta, carregada de efeitos comunicativos, essa dependência no diálogo entre obra e intérprete é ainda mais forte, onde as opções tomadas pelo sujeito se tornam determinantes na construção da própria narrativa poética. Perante uma Obra Aberta o sujeito é sempre parte ativa da obra. Enquanto executante, “*o instrumentista que executa uma peça musical ou o ator que declama um texto*”, ou enquanto espectador, “*quem olha*

22 _ Bruder-Klaus-Kapelle

Peter Zumthor

2007

¹⁰⁷ CALVINO, Italo. ZUMTHOR, Peter. Op.cit. p.30.

¹⁰⁸ FERNANDES, Sara Orsi. Op.cit. p.24.

¹⁰⁹ ECO, Umberto. Op.cit. p.40.

SOIT
que

l'Abîme

blanchi
étale

furieux

sous une inclinaison
plane désespérément

d'aile

la sienne

par

avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bords

très à l'intérieur résume

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

jusqu'adapter
à l'envergure

sa béante profondeur en tant que la coque

d'un bâtiment

penché de l'un ou l'autre bord

para um quadro ou lê em silêncio uma poesia, ou, ainda, ouve uma peça musical executada por outrem.”¹¹⁰ Ambos são casos de uma dinâmica interpretativa onde cada sujeito, apesar de condicionado pelas circunstâncias, traz uma situação existencial concreta, definida por uma rede de estímulos e relações próprias.

*“Cada “leitura”, “contemplação”, gozo de uma obra de arte representam uma forma, ainda que modesta e particular de ‘execução’.”*¹¹¹

Das duas formas o intérprete assume uma maneira própria de considerar e de sentir. Essa atividade de contingência fenomenológica, de sintetização e seleção da matéria da qual resulta a sua experiência, constitui o que Kant denomina de operação de reflexão. O próprio afirma que é essa reflexão estética que resulta num *projeto*, que apesar de omitir em certa medida a verdadeira e completa natureza do observado, reflete as próprias expectativas do sujeito e, através desse projeto, constrói o seu habitar.¹¹²

*“(…) no ato de reação a teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual.”*¹¹³

A primeira manifestação de Obra Aberta apresenta de forma bastante evidente este caráter. O *Livre* de Stéphane Mallarmé¹¹⁴ constitui um objeto artístico dinâmico e aberto *“onde gramática, sintaxe e disposição tipográfica do texto introduziam uma polimorfa pluralidade de elementos em relação não determinada.”*¹¹⁵

Constitui um exercício complexo para o sujeito que a enfrenta, sendo o próprio a determinar a ordem da compilação dos vários fascículos que compõem a obra, já que o conjunto é passível de ser agrupado segundo qualquer ordem. Cada fascículo é composto por uma página com duas partes, início e fim, que estão montadas de forma a permitir sempre a continuidade do poema. Este jogo de

23 _ *Un coup de dés jamais
n'abolira le hasard*
Esboço do que viria a ser o
Livre Total
Stéphane Mallarmé
1897

¹¹⁰ Ibidem. p.39.

¹¹¹ Ibidem. p.39.

¹¹² OYARZÚN ROBLES, Pablo. Op.cit. p.29.

¹¹³ ECO, Umberto. Op.cit. p.40.

¹¹⁴ Compreendendo a impossibilidade da anulação do caos no mundo e a condição imperativa de o introduzir nos modos de exploração artística, Stéphane Mallarmé (1842-1898) desenvolve um poema crítico que “incorpora a permutação e o movimento como agentes estruturais.” DE CAMPOS, Haroldo. Op.cit. p.17.

¹¹⁵ ECO, Umberto. Op.cit. p.52.



arranjos e montagens a favor da fruição do sujeito considerava sempre um sentido completo entendível. Cada palavra e cada frase possibilitam uma relação múltipla com as outras, validando qualquer permuta sobre a ordem estabelecida.

*“(...) cada execução realiza a obra mas todas são complementares entre si, enfim, cada execução nos dá a obra de maneira completa e satisfatória mas ao mesmo tempo no-la dá incompleta, pois não oferece simultaneamente todos os demais resultados com que a obra poderia identificar-se.”*¹¹⁶

O próprio discurso que a compõe expande-se em múltiplas dimensões. Pela *poética de sugestão* o intérprete dispõe-se a contribuir emotiva e criativamente. Em cada leitura poética existe uma estrutura pessoal que se constrói, mas pelo seu amplo campo de sugestão, cada execução assume uma interpretação da obra sem nunca a esgotar. Como um *“(...) poema circular, que gira semanticamente sobre si mesmo, que está sempre recomeçando como o mar no verso de Valéry.”*¹¹⁷

O compositor Pierre Boulez experimenta fortes influências de Mallarmé, adotando o silêncio como elemento de composição fundamental. Apesar de definidas as partes integrantes, estas supõem uma ordem desagarrada de qualquer regra, com tempos pausados indefinidos. O intérprete é então chamado a intervir e a optar entre várias possibilidades de desenvolvimento da peça musical, o que, naturalmente, resulta uma proposta particular de cada vez que a obra é executada. Nestas experiências pretende-se, acima de tudo, estimular *“o mundo pessoal do intérprete, para que este extraia de sua interioridade uma resposta profunda, elaborada por misteriosas consonâncias.”*¹¹⁸

Naturalmente, tal como já foi evidenciado, nesta experiência sensível o corpo é algo fundamental. Gaston Bachelard diz mesmo: *“Incluso la mano tiene sus sueños y supuestos. Nos ayuda a entender la esencia más íntima de la materia. Es por ello que también nos ayuda a imaginar [formas de] materia.”*¹¹⁹ É o nosso corpo que constitui a nossa entidade no mundo, a partir do qual construímos um diálogo, de interação com o defrontamos. Como uma *massa exploradora do mundo*¹²⁰ num campo infinito de experiências.

24 _ Labirinto

Waldemar Cordeiro
1966

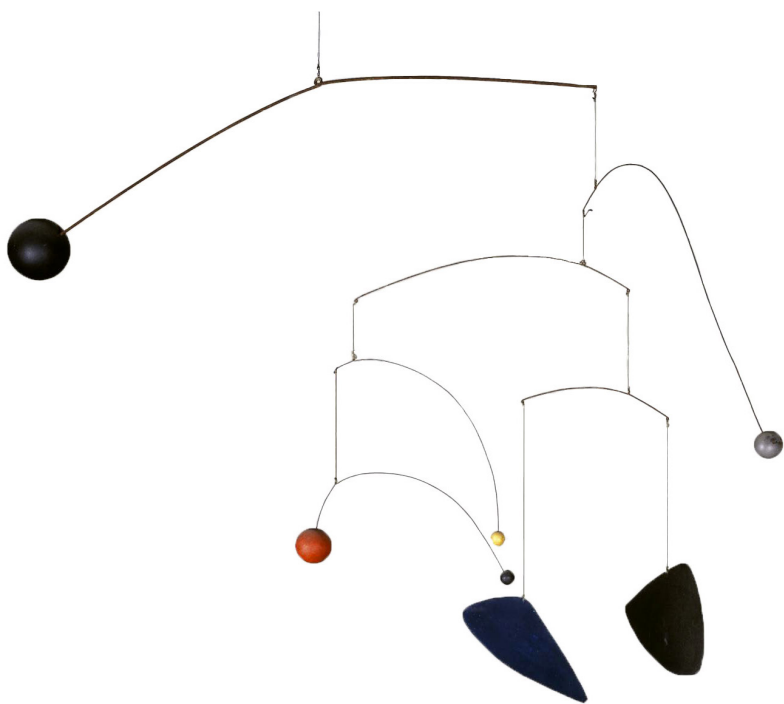
¹¹⁶ Ibidem. p.56.

¹¹⁷ DE CAMPOS, Haroldo. Op.cit. p.17.

¹¹⁸ ECO, Umberto. Op.cit. p.46.

¹¹⁹ PALLASMAA, Juhani. *La Mano que Piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. p.14.

¹²⁰ FERNANDES, Sara Orsi. Op.cit. p.29.



Waldemar Cordeiro¹²¹ compõe a sua obra de forma a envolver as próprias figuras humanas, *abrindo* os modos de exploração ao corpo. Pela utilização de espelhos e outras estruturas que captam o movimento dos espectadores, é retirada toda a rigidez dos elementos geométricos que definem as suas composições. A narrativa desenvolve-se de acordo com o próprio movimento humano. Espreitamos, movemo-nos, exploram-se diferentes posições e diferentes resultados provocados por nós próprios e por outros que a ocupam.

Esta é portanto uma obra de carácter evolutivo, onde o tempo compõe a própria estrutura que permite a constante transformação dos efeitos por ela mesma provocados. O tempo participa na experiência enquanto parte ativa, um carácter particularmente evidente e próprio da Obra Aberta.

Existe mesmo um fenómeno da mesma categoria da Obra Aberta, denominado *obra em movimento*, cuja singularidade agarra e evidencia justamente essa qualidade transformadora do tempo. Pela forma como é montada, esta é capaz de seguir uma estrutura imprevista, que evolui com o tempo, reproduzindo-se cada vez como algo novo. São exemplo os *mobiles* Calder,¹²² estruturas elementares de movimento orgânico, cuja forma transforma a cada momento o seu espaço, definindo as suas próprias proporções, a massa que ocupa e o vazio que deixa, como uma coreografia. Não se deixa cair no acaso absoluto, a cargo de fatores indeterminados, mas compreende uma estrutura montada segundo técnicas permutativas, previstas pelo autor: “*Múltiples balanzas con múltiples centros de giro y cuerpos geométricos que gravitan y se desplazan suspendidos.*”¹²³

Considerando o universo da arquitetura, é possível entender que esta (tal como as obras de Waldemar Cordeiro), pela sua natureza multidimensional, vive dessa dinâmica dada pelo tempo, que lhe garante também a própria condição de permanência. O arquiteto constrói uma proposta sensível de modelação do espaço, que, naturalmente, é forçada a libertar-se da sua forma inócua para se abrir aos modos do sujeito que a ocupa. É no decorrer do tempo e dos efeitos das nossas atividades no próprio edifício, que a obra se torna um organismo

25 _ Mobile

Alexander Calder
1932

¹²¹ Artista plástico italiano, jornalista e crítico de arte (1925-1973).

¹²² Assim denominados por serem concebidos pelo escultor e pintor estado-unidense, Alexander Calder (1989-1976).

¹²³ CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis. *De los Campos de Abstracción y los Elementos para una Arquitectura Experimental*.p.105.



26



27

vivo com um determinado ritmo. É o próprio sujeito, ao definir uma posição no espaço, atravessando e reconhecendo um percurso desde a sua exterioridade à interioridade, que constrói a conceção espacial, numa simultaneidade de experiências que definem o espaço.

*“La arquitectura profunda no solo embellece los escenarios del habitar: los grandes edificios articulan nuestra propia experiencia.”*¹²⁴

Representa uma experiência tanto para o corpo como para o intelecto, instrumentos que constroem o nosso *habitar*. Em suma, o homem apenas pode existir enquanto habita,¹²⁵ enquanto se dá ao contacto, ao tempo e ao cuidado da experiência.

Como forma de reestabelecer este verdadeiro sentido do *habitar*, Martin Heidegger propõe a recuperação da significação própria da palavra alemã *bauen*, enquanto *habitar* equiparável a *construir* e *cuidar*. A origem desta palavra advém do termo *buan*. Atualmente, *buan* significa permanecer, demorar-se, enquanto em alemão medieval significava *construir*; termo que encontra ainda correspondência noutro vocábulo - *bin*, que significa *sou*. *Bauen*, que pertence a *bin*, traduz então a noção de *habitar/construir/permanecer* associada à própria existência humana.

Bauen significa também cultivar. Um cultivar que, como já vimos, presume uma construção, um ato de criação associado ao sentido de cuidar. Cuidar, que traduz esse sentimento de curiosidade no exercitar da sua inteligência mecânica, *“interested in doing well and finding satisfaction in his handiwork, caring for his materials and tools with genuine affection, is artistically engaged.”*¹²⁶

Por sua vez John Ruskin, importante crítico de arte do séc. XIX, entendia a arte enquanto expressão da alegria no ofício, considerando todo o trabalho a que o ser humano se dedica, uma verdadeira expressão poética, *um sério apoio à vida*.¹²⁷ Apresentando uma forte crítica à forma como se entendia arte, John Ruskin afirma que esta compreende mais do que as convencionais estruturas de objetos concebidos pelas artes plásticas ou artes performativas. Na sua perspetiva, a arte

26 _ Kitty Smith esculpindo um violino

27_ Território marcado por sistema de organização de campos vinícolas Lanzarote

¹²⁴ PALLASMAA, Juhani. *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. p.15.

¹²⁵ “A velha palavra “bauen”, então, diz que o homem é enquanto habita.” HEIDEGGER, Martin. Op.cit. p.145.

¹²⁶ DEWEY, John. Op.cit. p.5.

¹²⁷ DE FUSCO, Renato. *La Idea de Arquitectura: Historia de la Arquitectura desde Viollet-le-Duc a Périco*. p.131.



inclui “*as formas e cores de todos os objetos domésticos, e até mesmo a própria ordem dos campos de cultivo ou pasto, a administração das cidades e a nossa rede viária; numa palavra, estende-la a tudo o que nos envolve na vida.*”¹²⁸

Esta amplitude dos modos de expressão artística é algo manifesto na poética da Obra Aberta. A sua flexibilidade abre espaço para uma multiplicidade de matérias plásticas que devem ser exploradas pelos vários ofícios. A nossa essência agarra-se às coisas que fabricamos e que crescem connosco, aparece no cuidado por elas.

*“El habitar, (...) es siempre una morada junto a (“bei”) las cosas. El habitar en tanto que proteger, pues, guarece a lo cuadrante en aquello junto a lo cual los mortales se mantienen: en las cosas.”*¹²⁹

Envolvendo-nos na própria forma que modelamos, a obra aparece como extensão natural do nosso corpo e do nosso processo reflexivo. O impulso da mão entra na ação, experimenta e investiga com uma determinada energia.

*“The thinker has his esthetic moment when his ideas cease to be mere ideas and become the corporate meanings of objects. The artist has his problems and thinks as he works. But his thought is more immediately embodied in the object.”*¹³⁰

Assim, poderíamos dizer que arquitetura aparece como a forma de arte mais completa, pela sua condição de permanência e pela ampla base multidisciplinar que abrange. Ela compreende uma complexa unidade espacial que sempre depende da presença humana, para provocar a cada momento um sem número de episódios, passagens, efeitos, transições, etc. Na construção desta narrativa, os ofícios cruzam-se e interagem para explorar a plasticidade e a qualidade sensorial da obra. É por essa dedicação afetiva implícita na atividade artesanal, esse *cuidar* direto da matéria que a compõe como se fora a própria extensão do corpo e das nossas formas de habitar, que a arquitetura ganha intensidade, ganha um sentido mais completo.

“Cultivating and caring (colere, cultura) are a kind of building. But man not only cultivates what produces growth out of itself; he also builds in the sense of

28 _ Casa Luis Barragán

Luis Barragán

1948

¹²⁸ DE FUSCO, Renato. Op.cit. p.131.

¹²⁹ HEIDEGGER, Martin. Op.cit. p.149.

¹³⁰ DEWEY, John. Op.cit. p.15.

aedificare, by erecting things that cannot come into being and subsist by growing. Things that are built in this sense include not only buildings but all the works made by man's hands and through his arrangements."¹³¹

Heinrich Tessenow defendia justamente a disciplina da arquitetura encarada como *ofício*, de forma a criar uma alternativa ao fenómeno de superficialidade estética que atravessa a contemporaneidade. Um modo de projetar em relação com a matéria de resposta direta aos problemas práticos do construir. Associado a um modelo de trabalho artesanal, a obra seria determinada por um esquema de relações imprescindíveis, de proporções, técnicas e espaciais, após um processo de observação e reflexão. Aqui, o tempo é parte fundamental, na *assiduidade*, mesmo a fadiga de todo trabalho artesanal.¹³²

Por sua vez a obra *aberta*, ao abrir espaço para a multiplicidade de campos de ação a explorar pelos vários ofícios, apoia-se nessa qualidade natural e autêntica que se afasta dos lugares comuns, materializando uma obra poética que revela e partilha algo que parte de nós próprios. O homem constrói para trazer o indizível ao mundo do concretizável, concretizar os seus ânimos, as suas vontades, os seus sonhos; uma responsabilidade de desafio à realidade tal como existe, lutando pela sua transformação, no sentido de progressão – num sentido utópico. Num discurso pronunciado por William Morris, o próprio afirma que cada um de nós está comprometido na vigilância e custódia da justa ordenação da paisagem terrestre, cada um com o seu espírito e as suas mãos, na parte que lhe corresponde.¹³³

*“(...)o homem trabalha, produz um mundo de coisas, aliena-se fatalmente nelas; liberta-se da alienação aceitando as coisas, empenhando-se nelas, negando-as no sentido da transformação e não da anulação, consciente de que a cada transformação voltará a defrontar-se, em outros termos, com a mesma situação dialética a ser resolvida, com o mesmo risco de rendição a uma nova e concreta realidade transformada. É possível conceber uma perspectiva mais humana e positiva do que essa?”*¹³⁴

¹³¹ HEIDEGGER, Martin. Op.cit. p.145.

¹³² GRASSI, Giorgio. *La Arquitectura como Oficio y Otros Escritos*. p.166.

¹³³ DE FUSCO, Renato. Op.cit. p.132.

¹³⁴ ECO, Umberto. Op.cit. p.237.

utopia . pedagogia . coletivo .

*“E as violentas manifestações de inquietação da juventude de hoje poderão talvez explicar-se com o fato de que se iniciou e está em curso uma outra transferência desses princípios, do campo da arte para o da estrutura social. (...) No fundo da rebelião dos jovens parece haver um poderoso e irreversível impulso no sentido de colocar a problemática social, económica e política em contato com a riqueza da moderna capacidade criativa e imaginativa.”*¹³⁵

Como foi já evidenciado, é pelo seu caráter universal, que se abre ao homem de forma incondicional, que a Obra Aberta proporciona uma experiência verdadeiramente construtiva e pedagógica, de desenvolvimento e estímulo do espírito crítico.

A obra chama um impulso, o que por sua vez obriga a um ato da nossa consciência no desvendar do seu sentido, estimulando a operação de reflexão. Perante uma experiência de constante renovação de sentido e consequente reflexão, eventualmente irá estabelecer-se um reflexo crítico instintivo, intrínseco ao próprio sujeito; uma consciência operativa que educa o modo de enfrentar e atuar no mundo, possível de adaptar a todas as esferas da vida. Essa operação, fundamental na Obra Aberta, *“terá adquirido, quase como reflexo condicionado, a ideia de que pôr ordem numa situação não significa sobrepor-lhe uma ordem unívoca estritamente ligada a uma conceção historicamente determinada, mas sim elaborar modelos operativos multicomplementares.”*¹³⁶

Assim, enquanto expressão artística associada a uma responsabilidade crítica e criativa, a Obra Aberta colabora naturalmente com um caráter prático mais experimental e utópico. A já referida obra poética de Mallarmé, *Livre*, apesar de nunca ter sido concretizada, constitui em si mesma uma utopia. Não existe uma ideia de obra ou resposta conclusa ou limitada. É um exemplo de *obra em*

¹³⁵ CUTOLO, Giovanni. Cit. em: Ibidem. p.11.

¹³⁶ ECO, Umberto. Op.cit. p.266.



movimento por excelência, um objeto de exploração quase infinita, que projeta uma reflexão extremamente rica pelas inúmeras variáveis que considera e pela intensa complexidade da informação que partilha.

*“(...) não sabemos se, uma vez acabada, a experiencia seria válida, ou se revelaria uma equívoca encarnação mística e esotérica de uma sensibilidade decadente ao fim de sua parábola.”*¹³⁷

Bertolt Brecht seria outro autor apresentando estruturas de caráter *aberto* no claro sentido de pedagogia. Para tal, o dramaturgo introduz uma nova formalização do problema, não só a nível de conteúdos, mas também ao das estruturas comunicativas.¹³⁸ Ele apresenta uma poética caracterizada por um grande dramatismo, situações de expressão grave e de bastante estranheza. De forma distanciada e ambígua, a sucessão de cenas concretiza-se sem nunca entregar uma resposta gratuita, impondo-se o mistério sobre personagens e acontecimentos, culminando num final inconcluso.

*“Aqui a obra é “aberta” como é “aberto” um debate: a solução é esperada e auspiciada, mas deve brotar da ajuda consciente do público. A abertura faz-se instrumento de pedagogia revolucionária.”*¹³⁹

Ao ser deixada em aberto, a obra ganha substância pelo debate que provoca. O autor desenvolve *“um teatro de consciência não da ação, do problema, não da resposta (...) o papel do sistema, aqui não é transmitir uma mensagem positiva (não é um teatro dos significados), mas fazer compreender que o mundo é um objeto que deve ser decifrado (é um teatro dos significantes).”*¹⁴⁰ Da mesma forma que na realidade social concreta se encontram problemas aos quais é necessário encontrar solução, cabe aqui ao espetador construir as suas conclusões.

O século XIX foi um momento histórico determinante no reconhecimento deste sentido de democratização e de responsabilidade social associado às artes e particularmente à arquitetura. É neste período que se ganha perceção das possibilidades de transformação e pedagogia inerentes ao processo criativo.

29 _ Baal

Bertolt Brecht

1923

Encenação The Royal
Dramatic Theater, 2006

¹³⁷ Ibidem. p.54.

¹³⁸ Ibidem. p.27.

¹³⁹ Ibidem. p.50.

¹⁴⁰ Ibidem. p.27.

Nesta época Karl Marx apresenta o “*socialismo como autoconsciência positiva do homem e uma vida real como realidade positiva.*”¹⁴¹ Marx não se refere apenas às relações estabelecidas entre humanos ou humanos e instituições, mas também às relações entre homem e objeto, à produção artística, à linguagem, etc. Segundo o mesmo, torna-se necessário reconhecer o valor da consciência e o seu poder propositivo, de possibilidade de transformação direta sobre o que nos rodeia, com uma sensibilidade particular, guiada pelo sentido crítico e social.

Naturalmente, vai surgindo uma necessidade de desenvolver *uma poética ditada pela inquietação que nos move*,¹⁴² um campo *aberto*, didático, de desenvolvimento de uma linguagem crítica, que toma a expressão própria da Obra Aberta; *inevitavelmente uma experiência viva.*¹⁴³

Na arquitetura, esse domínio de investigação é determinante na consolidação da matéria genuína do projeto. No seu processo, a observação, a representação ou mesmo a própria execução – desde ocupar e desenhar o lugar, construir representações abstratas das formas e ver como estas funcionam, ou o redesenho de reflexão sobre as mesmas – constituem um processo de carácter didático e experimental que se agarra à matéria essencial e procura explorar criticamente o problema. Que capta “*la multiplicidad, la plasticidad, por decirlo de alguna manera, de la tarea.*”¹⁴⁴ É através da constante re-execução, “*del trabajo desordenado, manchas y errores*”¹⁴⁵, que se cria continuidade e se reforça o sentido do trabalho, clarificando e pormenorizando a proposta.

Assim, poder-se-ia admitir que este constitui um processo desprovido de lugares-comuns ou preconceitos, que, como já vimos, encontra afinidades com o processo de trabalho de Álvaro Siza e com a metodologia da Escola do Porto. Um processo que implica um incessante estado mental de abertura e incerteza, necessário para estimular a curiosidade.¹⁴⁶

“*Só assim é possível atingir um aperfeiçoamento, na realização, que alcance a poesia.*”¹⁴⁷

¹⁴¹ Ibidem. p.233.

¹⁴² FERNANDES, Sara Orsi. Op.cit. p.27.

¹⁴³ GRASSI, Giorgio. Op.cit. p.63.

¹⁴⁴ PALLASMAA, Juhani. *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura.* p.124.

¹⁴⁵ Ibidem. p.124.

¹⁴⁶ Ibidem. p.124.

¹⁴⁷ SIZA, Álvaro. *Imaginar la evidencia.* p.141.

Heinrich Tessenow lutou também por uma *academia sem academias*, opondo-se a uma arquitetura fundada sobre noções fechadas, lugares-comuns tomados como universalmente válidos e invariáveis. Procurava estimular a consciência do poder da criação humana e da sua possibilidade de atuação num sentido mais completo, menos setorizado. Como já foi mencionado, o arquiteto propõe o espaço de *oficina* enquanto forma de enfrentar esta situação, não só pelo trabalho artesanal que implica, mas também por encarar o problema da arquitetura enquanto construção coletiva e inclusiva, guiada por um saber mais completo. Uma oportunidade para o processo (prático e teórico) envolver várias disciplinas e vários atuantes, cruzando relações e experiências. O grupo tira proveito do sentido mais completo e mais verdadeiro que o coletivo proporciona.

No mesmo sentido, o arquiteto propôs mesmo uma nova abordagem à metrópolis moderna, tentando recompor um plano de arquitetura e urbanística segundo um pensamento referencial do habitar em comunidade. Propunha uma maior relação com o campo, associada aos valores do trabalho rural, de entreajuda, dedicação e cuidado mais intenso na criação.¹⁴⁸

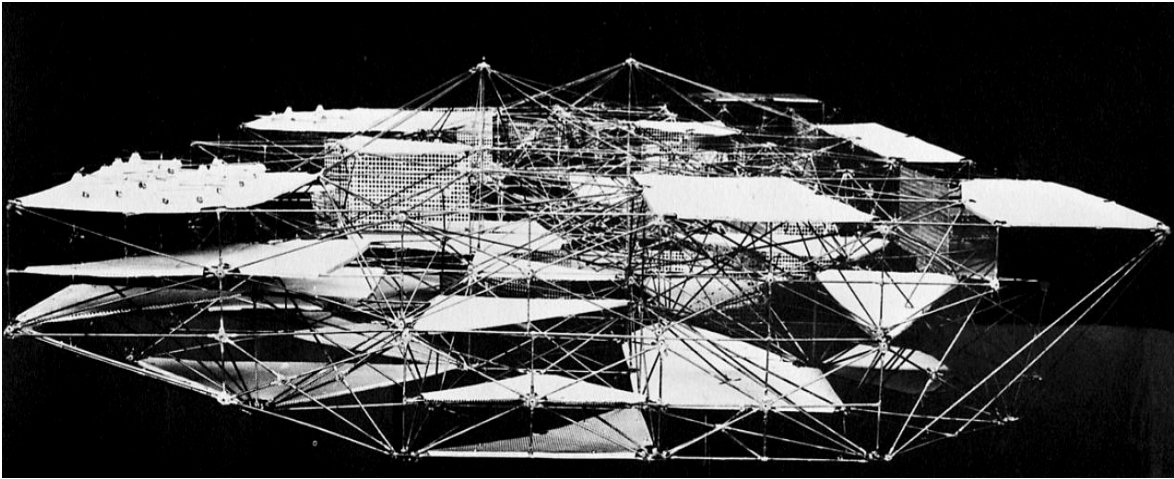
*“La arquitectura no puede huir de este destino suyo de ser obra colectiva, en el sentido más amplio; de la misma manera que no puede eludir el mundo concreto de su representación.”*¹⁴⁹

William Morris defende também que o debate sobre projeto, para se tornar pertinente, deve aceitar a participação do maior número de pessoas, o maior número de associações que apresentem um campo mais rico, motivados pelo criar.¹⁵⁰ A extensão do campo de compreensão e de ação ganha significado social e político e, por isso, um propósito mais forte. Morris pretendia privilegiar a iniciativa de conjunto, a ordem social sobre a anarquia individualista incentivada pelo capitalismo. Segundo o mesmo, a industrialização e a mecanização do processo de criação teriam o poder de destruir a arte na sua verdadeira essência. A arte intuitiva, arte que se vai construindo e descobrindo, deixa de prevalecer, e o método de produção assenta cada vez mais num processo de simplificação da forma, destituída de todo o processo pedagógico que lhe dá propósito.

¹⁴⁸ GRASSI, Giorgio. Op.cit. p.178.

¹⁴⁹ Ibidem. p.189.

¹⁵⁰ DE FUSCO, Renato. Op.cit. p.136.



30



31

Nestas propostas é reconhecido o importante valor da unidade, o valor do coletivo no processo criativo. Um modo mais inclusivo de construir e habitar, mais humanista, sem a imposição de lógicas ou hierarquias redutivas alheias ao contexto, à imagem de uma cidade ideal de relações sociais justas e conjuntamente valorizadas.¹⁵¹ Ainda que um tanto radicais, estas ideias guiadas por ideais socialistas utópicos partem do descontentamento e da inquietação crescente face à previsibilidade e iniquidade do atual modo como funciona o mundo. Apesar de possivelmente deslocadas da realidade, constituem uma forma de provocação e, naturalmente, de progressão, ao admitir novas formas do habitar.

*“El artista se encuentra siempre en esta ambigüedad, incapaz de negar lo real y, sin embargo, eternamente dedicado a discutirlo en lo que lo real tiene de eternamente inacabado.”*¹⁵²

Na verdade, tal como Gottfried Semper, crítico de arte alemão, afirma, *“todo o movimento de reflexão respeito ao mundo externo do homem é um gesto expressivo, um ato formativo.”*¹⁵³ E o próprio facto de se estabelecerem ensaios no sentido de construir novas bases para diferentes modos de vida representa uma proposta contundente e positiva. Até hoje, foram já concretizadas algumas experiências de natureza utópica, que apesar de se encontrarem apartadas da realidade e do contexto político e económico, não perdem por isso a sua validade.

*“En arquitectura, la crítica radical ha tenido que ver con la recuperación y expresión de sus valores poéticos, (...)”*¹⁵⁴

Constant Nieuwenhuys desenvolveu um conjunto de experiências arquitetónicas de carácter experimental, utópico, que reconsidera os objetivos da estrutura urbana, nomeadamente as implicações do seu *comportamento coletivo*. As suas propostas compunham megaestruturas ligeiras, suspensas e labirínticas, que se apoiavam numa ideia de edifício-cidade, em resposta direta com a envolvente e com os seus habitantes.

“Estaban pensadas para una hipotética sociedad marxista e antiutilitarista, libre y justa, basada en la propiedad comunitaria del suelo, para el Homo ludens,

30 _ New Babylon

Constant Nieuwenhuys
1958-61

31_ Representação da
estrutura de New Babylon

Constant Nieuwenhuys
1969

¹⁵¹ SERGE, Roberto. *Amereida em Valparaíso: Um Sonho Utópico do Século XX*. p.3.

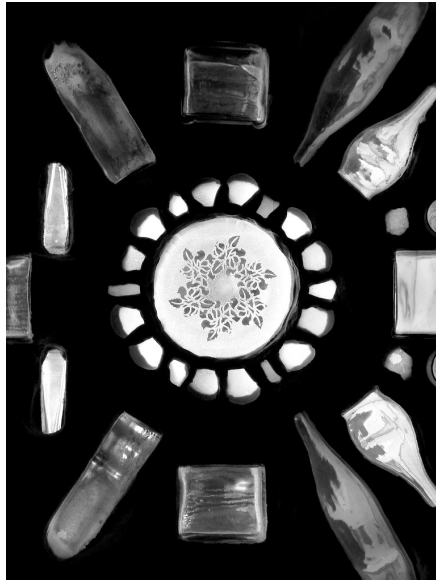
¹⁵² CAMUS, Albert. Cit. em: MONTANER, Josep Maria, *Sistemas Arquitectónicos Contemporáneos*. p.91.

¹⁵³ DE FUSCO, Renato. Op.cit. p.84.

¹⁵⁴ MONTANER, Op.cit. p.133.



32



33



34

un sujeto libre, creativo y nómada, sin ataduras, en un futuro tecnológico tan avanzado, con el trabajo delegado en robots, que permitiría el retorno a un edén colectivo.”¹⁵⁵

A expressão máxima das suas experiências foi a proposta urbana de *New Babylon*, um sistema flexível que admite na sua raiz a constante transformação e adaptação dos elementos que a compõem. Tendo em conta o carácter nómada dos seus ocupantes, este seria um *sistema aberto*, uma *cidade situacionista*, continuamente expansiva, anárquica, “*hecha para el placer y creatividad, la deriva y los encuentros humanos, en unas nuevas condiciones de vida sin consumo y sin automóviles, con unos espacios basados en la estimulación de los sentidos a través de la arquitectura.*”¹⁵⁶

Este carácter experimental e coletivo é algo que atualmente começa a contaminar o ensino da disciplina da arquitetura, pela oportunidade de experiência reflexiva e formativa que apresenta. Na Argentina, a Escola da Comunidade Terra¹⁵⁷ marca uma rutura com a sociedade e a prática arquitetónica instituída no país. Adota uma metodologia autónoma, que recusa leis absolutas e abraça a autoconstrução artesanal e orgânica, de tradição popular, sempre dedicada à investigação e aprendizagem; *sempre problemática e inesgotável.* ¹⁵⁸

*“La experiencia de dicha comunidad y escuela tiene que ver con la voluntad de alejarse de las luchas, competencias y ambiciones de la sociedad occidental y fundar una nueva sociedad americana que sitúa el estar, el vivir, la experiencia y la solidaridad como las características básicas del vivir latinoamericano, por encima del ser, el poder, el tener y el aparentar, motor esencial del capitalismo occidental de raíz europea. Según Cladio Caveri, la política como instrumento de reforma del ser humano ha fracasado. La salvación y regeneración del hombre pasa por la disolución del poder, no por su apología o su alternancia.”*¹⁵⁹

No mesmo sentido, mas já num diferente contexto, o trabalho desenvolvido pela Universidade de Auburn, Alabama, deu lugar a um âmbito metodológico de experimentação quase empírico, procurando resolver os problemas de projeto de

32/33_ Capilla Maschwitz

Cladio Caveri
2001

34_ Cooperativa Tierra

Comunidad Tierra
1958

¹⁵⁵ Ibidem. p.135.

¹⁵⁶ Ibidem. p.134.

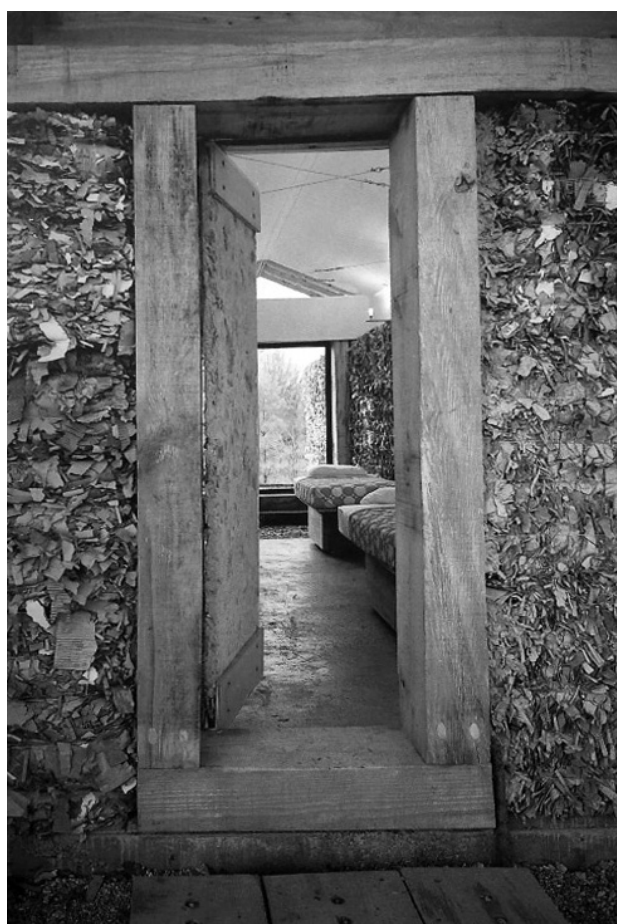
¹⁵⁷ Fundada em 1958 por um grupo de arquitetos e artistas dirigido por Claudio Caveri,

¹⁵⁸ MONTANER, Josep Maria. Op.cit. p.138.

¹⁵⁹ Ibidem. p.137.



35



36

forma enraizada na cultura e no lugar de intervenção. O *Rural Studio*, criado em 1993 por Samuel Mockbee, proporcionava ao estudante de arquitetura a possibilidade de construir um projeto em confronto com a realidade concreta, *hands-on design and construction*,¹⁶⁰ produzindo a obra a partir dos próprios recursos do local, materiais reciclados das formas mais inusuais. Uma experiência pedagógica que se fundamenta na própria educação social e na qualidade tecnológica que, apesar de bastante experimental e heterodoxa, abordava os problemas construtivos de forma natural e autêntica, em contacto com a comunidade local.

*“(...) the profession should ‘challenge the status quo into making responsible environmental and social changes.’ Hence his [Mockabee] belief that architectural education should expand its curriculum from ‘paper architecture’ to the creation of real buildings and to sowing ‘a moral sense of service to the community’.”*¹⁶¹

Os projetos resultantes deste género de ativismo radical são bastante diversos, mas o seu resultado estético final nunca será uma preocupação determinante, antes a qualidade e o rigor que apresentam. Algo que encontra ainda bastante resistência na sociedade atual, bastante dependente de *verdades artificiais*, motivando um certo tipo de construções que nada provocam para além do óbvio.

Tendo em conta a evidente e crescente necessidade de rutura com as estruturas genéricas dominantes, afirma Umberto Eco que a solução é enfrentar o mundo enquanto parte ativa do mesmo. Confrontar o problema da artificialidade da relação que o ser humano estabelece com o mundo e com as coisas que o rodeiam. Pretende-se motivar o sujeito a adotar uma postura provocativa, onde a experiência criativa assume um carácter sincero incondicional, experimentando verdadeiramente a obra, enfrentando os seus efeitos positivos ou negativos.

*“Vivemos numa civilização que ainda não escolheu a vitalidade incondicionada do sábio Zen, que contempla feliz as livres possibilidades do mundo ao seu redor; o jogo das nuvens, os reflexos na água, os sulcos nos campos, os reflexos do sol nas folhas molhadas, colhendo neles a reconfirmação do triunfo incessante e proteiforme do Todo.”*¹⁶²

35/36_ The Cardboard Pod

Rural Studio

2001

¹⁶⁰ DEAN, Andrea Oppenheimer. *Rural Studio: Samuel Mockbee and an Architecture of Decency*. p.2

¹⁶¹ Ibidem. p.1.

¹⁶² A doutrina Zen, que afirma a mutabilidade e indefinição do universo e tudo o que nele existe, foi

Segundo Eco, se a Obra Aberta se afirmar nas estruturas da arte contemporânea, significa que estão então lançadas as novas possibilidades de conhecimento e evolução do homem. Inserida neste âmbito particularmente sensível e reflexivo, a arte encontra a sua forma de expressão plena enquanto modo de *formar* e *construir* o homem; um processo pedagógico crítico e sensível, próprio da sua índole poética.

*“Assim, paradoxalmente, enquanto se acredita que a vanguarda artística não está relacionada com a comunidade dos demais homens, em cujo seio vive, e com a qual se julga estar relacionada a arte tradicional, na realidade acontece, justamente o contrario: entrincheirada no limite extremo da comunicabilidade, a vanguarda artística é a única a manter relações de real significado com o mundo em que vive.”*¹⁶³

algo que esteve muito em voga a partir da segunda metade do séc. XX, chegando mesmo a atingir um fenómeno cultural. Naturalmente, houve uma grande superficialidade na transmissão de ideias, mas se tal fenómeno tomou lugar, foi pela receptividade dos seus ideais. De acordo com o estado Zen, a ordem dos eventos que se assumem como inegáveis não é mais do que uma ilusão da nossa inteligência. Recusando a falsa ordem do mundo, a sua artificialidade e simetria, o movimento Zen defende a aceitação natural de todas as coisas, do desconhecido, do imprevisto, sem tentar implantar uma lógica rígida e controlada que naturalmente destruiria o sentido da experiência e da própria existência, no seu livre fruir. ECO, Umberto. Op.cit. p.170.

¹⁶³ Ibidem. p.254.

3 EAD, campo de atuação da *Obra Aberta*

“Valparaíso vio a las vanguardias como una experiencia múltiple e intrincada, proteica, y trató de actuar en consecuencia, internándose en las posibilidades abiertas por éstas sin descuidar el terreno conquistado.

En tal sentido, trató de moverse tanto entre las múltiples corrientes de pensamiento que las informaran, como en el diverso y fluido espectro de experiencias artísticas sobre el cual se aplicaron estas corrientes: arquitectura, artes plásticas, letras, diseño, fueron todos motivos de preocupación de la Escuela.”¹⁶⁷

contextualização .

*“The foundation of the Institute of Architecture of the CUV (...) constitutes an attempt – starting with architecture- to interpret the new university orientations suggested by the institutionalization of research. At the same time, it intends to closely link this experience of research to that of teaching.”*¹⁶⁴

A Escola de Arquitetura e Desenho da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso (EAD_PUCV), tal como hoje a conhecemos, foi fundada em 1952 após uma reestruturação fundamental do seu plano curricular. Esta escola, que já existia desde 1937, ganha então novo vigor e nova identidade, consequência de um conjunto de eventos que desencadearam uma grande reforma da Universidade Católica e do ensino superior chileno em geral.

A partir do séc. XX, apoiando-se nos ideais modernos de exploração de novas metodologias no processo arquitetónico, o ensino chileno começa a questionar a confiança na sua tradição académica, assente no modelo convencional de *Beaux-Arts*. Reconhecendo a Escola da Bauhaus enquanto referência fundamental de metodologia mais experimental, vai-se desenvolvendo uma nova ideia de projeto apoiada na investigação.¹⁶⁵ É a partir deste momento, após um longo período de independência (conquistada ao domínio espanhol em 1810), que se opera ativamente no sentido de estabelecer uma *escuela* chilena, criada a partir das suas próprias raízes históricas e culturais, independente de todas as influências europeias que se impunham no seu território. Tal tarefa, procurando uma direção autónoma, irá assumir-se fundamentalmente orientada pela abertura à experimentação.¹⁶⁶

¹⁶⁴ PÉREZ OYARZUN, Fernando. Cit. em: ALFIERI, Massimo. *La Ciudad Abierta*. p.XI.

¹⁶⁵ Roberto Dávila, Juan Martínez, Sérgio Larrain, Emilio Duhart, formados pela Universidade Católica do Chile em Santiago, constituem os impulsionadores do trabalho teórico investigativo então apresentado na disciplina. Após a universidade, o grupo realizou um conjunto de viagens à Europa que lhes permitiu o contacto direto com as matérias estudadas, e desta forma, potencializar os seus fundamentos teóricos que viriam dar força à reforma educativa.

¹⁶⁶ Até ao século XX não existia uma ideia clara de arquitetura chilena e o ensino praticado era constituído por profissionais e referências internacionais, que, naturalmente, marcaram e condicionaram fortemente a atividade artística e crítica desenvolvida no país. Por outro lado, tal diversidade cultural (que se sente de forma geral em toda a América Latina) vai construindo um

edi

entre simulacros y fantasmas las gentes de américa sólo imitamos

¿no es preferible - un momento - resistir con el instinto a la nostalgia?

familiarmente apaguemos las canciones recibidas el esfuerzo de una historia que no llega a ser cuento la tentación es un olor de promesas de hábiles futuros que corroen la energía - esas ventanas de las esperanzas quie chistan por las noches y desvanecen nuestras figuras^{IV}

*“(...) giving importance to research, or rather starting off from research, means to deal with architecture from the point of view of the question posed by the problem examined. Nor does it mean to begin merely with an answer that is presumed adequate or already known.”*¹⁶⁷

Numa postura vanguardista e extremamente contemporânea, pretende-se estabelecer na disciplina da arquitetura a *institucionalização da investigação*,¹⁶⁸ desenvolver uma prática profissional fundamentada num modo de atuação que enfrenta cada situação de forma particular, preservando sempre uma postura *adogmática*. Determinantes neste processo regenerativo, surgem no ensino da década de 40 importantes figuras como Emilio Duhart, Alberto Cruz, Fernando Castilho, Hector Valdas e Mário Pérez de Arce. Tais personagens, apoiados pela vontade de mudança dos seus estudantes, trabalharam no sentido da reestruturação do sistema de ensino, baseada num novo método criativo de investigação, fundamentado pela experiência sul-americana.

*“¿Pero a que América desean pertenecer? No a la representación del dominio colonial y de su sistema urbano de cartesiana geometría regular esparcido a lo largo de las costas del Atlántico y del Pacífico; ni a una modernidad dependiente de negativas y mimetizantes influencias externas. El objetivo es revalorizar la identidad original americana, bajo la égida de la cultura occidental (...) en la epopeya de la construcción de una cultura y un sistema de vida basados en la articulación colectiva y en la libertad individual – ‘no se trata de cambiar la vida, sino cambiar de vida’ (...)”*¹⁶⁹

Este representa um pouco o espírito que atravessa toda a América do Sul, e que a partir de 1945 irá desencadear todo o movimento de reformas educativas, começando na Universidade do Chile (Santiago), estendendo-se às restantes universidades chilenas e até mesmo a várias instituições por todo o continente.¹⁷⁰

IV_ Amereida

campo bastante rico e abrangente, e por isso, tendencialmente propício a um maior confronto de ideias e até mesmo a um domínio de experimentação mais inclusivo, de confluência das várias influências.

¹⁶⁷ PÉREZ OYARZUN, Fernando. Op.cit. p.XI.

¹⁶⁸ Ibidem. p.XI.

¹⁶⁹ SERGE, Roberto. *Amereida em Valparaíso: Um Sonho Utópico do Século XX*. p.6.

¹⁷⁰ O Instituto de Arquitetura de Tucumán, na Argentina, fundado também na década de 40, partilha de alguns objetivos do projeto pedagógico resultante da reforma de Valparaíso. Procurava estabelecer um exercício disciplinar que integrasse no plano formativo o desenvolver do pensamento crítico teórico ligado à investigação e experimentação direta aberta.

Em 1952 a EAD torna-se também cenário de tal reforma, iniciando todo o processo de reestruturação da escola guiado pelo arquiteto Alberto Cruz, convidado para desempenhar o papel. Juntamente com o seu amigo poeta, Godofredo Iommi, decidem adotar uma nova metodologia de ensino, desenvolvida pelos próprios, onde a componente intuitiva seria o instrumento de caráter investigativo fundamental na produção arquitetónica.¹⁷¹

Rumo a Valparaíso, Cruz e Iommi levam consigo um conjunto de personagens, recém-formados pela Universidade Católica de Santiago, para constituir o grupo docente da EAD e estabelecer um ensino montado sobre tais princípios de investigação. O grupo, motivado pelos mesmos ideais e pela amizade que partilhava, era constituído originalmente (para além de Cruz e Iommi) por Jaime Ballata, Jose Vial, Francisco Mendez, Arturo Baeza e Fábio Cruz. Miguel Eyquem e Claudio Girola juntaram-se ao grupo mais tarde.¹⁷² Este evento marcaria o início da *Escola de Valparaíso*.

Já em Valparaíso, o grupo desenvolveu entre si uma relação bastante forte, fora até do ambiente universitário ou profissional.¹⁷³ Questionando os sistemas políticos e filosóficos dominantes, formaram uma comunidade alternativa onde trabalho e vida pessoal se fundiam de forma bastante assumida. Desta forma, apoiados pelo próprio modo de vida, o trabalho criativo vai sendo desenvolvido a partir duma perspetiva mais humana e sensível, intrínseca à própria experiência do habitar e às relações que naturalmente se proporcionam dentro desse âmbito; uma forma de investigação e intervenção reflexiva, sustentada pela própria índole poética.

“(…) abordar la vida como un cuerpo de personas, no como individualidades, de la ligazón poética entre sus miembros y del grado profundo de reflexión que

¹⁷¹ Alberto Cruz Covarrubias (1917 - 2013), após obter formação pela Universidade do Chile, viaja até à Europa, onde, estabelecendo contacto direto com os manifestos do movimento moderno, vai desenvolvendo um interesse especial pelo caráter sensível e reflexivo da experiência arquitetónica. Ao integrar o corpo docente da mesma universidade em que se formou, procura trabalhar sobre estas qualidades, desenvolvendo uma metodologia própria de abordagem ao projeto que incentivava à exploração da intuição própria dos seus alunos. Por acaso de percurso profissional, conhece em 1951 Godofredo Iommi (1917 - 2001), de Buenos Aires, Argentina, com quem constrói amizade e com quem aprofunda a sua metodologia, entrando a participar a poesia enquanto instrumento capaz de despertar sensibilidades e trabalhar a partir de qualidades etéreas.

¹⁷² AMORIM, Sara Maria Dias. *Da Intuição à Obra: Considerações sobre o Método da Escola de Arquitetura e Desenho de Valparaíso*. p.21.

¹⁷³ O grupo, juntamente com as suas famílias, instalou-se num conjunto de vivendas recém-construídas no Cerro Castillo, em Viña del Mar, formando uma comunidade à margem da sociedade convencional. O conjunto, situado numa rua sem saída, permitiu ao grupo apropriar-se do exterior e definir aquele espaço como comunitário, de reunião e trabalho sobre as mais diversas matérias.

tratan de introducir en todo lo que hacen. Su esfuerzo por darle al arte en general y a la arquitectura en particular una dimensión en profundidad, es cosa muy poco corriente en nuestro medio, por lo general fácil presa de los distintos clisés y corrientes de vida.”¹⁷⁴

A sua metodologia e envolvimento nas várias esferas da vida gerou na escola uma orientação de trabalho invulgar, e de forma a garantir a sua liberdade nos processos de investigação, optaram por criar um organismo independente da EAD. O grupo fundador da escola associou-se então a outros profissionais de várias áreas artísticas, com quem mantinham confiança pessoal, e estabeleceram um campo de produção arquitetónica, de experimentação direta e multidisciplinar, que irá naturalmente contaminar o âmbito pedagógico da EAD; nasce o *Instituto de Arquitectura de Valparaíso*.

Fortemente influenciado pelos autores literários surrealistas da modernidade europeia - Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Breton, etc –, o instituto estabelece o seu laboratório de experimentação teórico-prático apoiando-se na ideia de um processo criativo que se liberta de todas as restrições abstratas da realidade e constrói um verdadeiro campo investigativo de exploração sensível e intuitiva.¹⁷⁵ Neste domínio, a poesia surge como instrumento de exploração poética, que convida a esse estado pleno de abertura. Reconhecendo a sua potência reveladora, a palavra poética é introduzida como forma de arriscar uma nova perspetiva sobre o processo criativo. Uma perspetiva que, apesar de *aventurada*, se encontra sempre inerente àquilo que se sente como natural, do sentido da própria experiência.

*“La poesía se encuentra en la raíz de la libertad; en su doble giro de reconocimiento del caos de donde brota el hombre y de la luz con la cual un mundo puede ser ordenado. En este sentido ella es siempre creadora puesto que desvela la condición «poética» del hombre. (...) Está en el mundo de donde surge, pero se encuentra fuera de ese mundo.”*¹⁷⁶

¹⁷⁴ DE GROOTE, Christian. Cit. em: EAD PUCV. *Ritoeque: Ciudad Abierta (1969 hasta la actualidad)*.

http://wiki.ead.pucv.cl/images/7/70/CCA_1992_Ritoeque_Ciudad_Abierta.pdf

¹⁷⁵ Segundo André Breton, na sociedade atual o desconhecido era de tal forma transformado, reduzido a algo reconhecível e classificável que anulava todo o interesse ou qualidade que se poderia ter sobre o mesmo. O impulso de libertação intelectual e o exercício próprio da investigação perdem-se neste processo de domesticação da novidade, na tentativa de controlo sobre a honestidade e ingenuidade de tal processo. A poesia, por sua vez, conquista essa liberdade necessária à construção poética.

¹⁷⁶ IOMMI, Godofredo. *Carta del Errante*.



37



38

Segundo Fábio Cruz,¹⁷⁷ uma obra apoiada nessa liberdade expressiva, naturalmente irá resultar de um processo de experimentação, que, para além ser alvo de constante revisão e reflexão, assume um caráter de tal forma intuitivo e expressivo que culmina numa proposta genuinamente poética, aberta a uma experiência metafísica que se constrói na própria vivência do espaço.¹⁷⁸

Trabalhando no sentido de estabelecer uma verdadeira *re-originação poética*,¹⁷⁹ a escola propõe-se então a promover o crescimento das várias dimensões que constituem o ser humano, não apenas numa perspetiva intelectual, mas fundamentalmente vivencial.¹⁸⁰ Em 1967, o grupo de docentes da EAD lança mesmo um manifesto em que assume a urgente necessidade de transformação da sociedade e dos seus valores segundo estes princípios. Este é o momento que irá completar o processo da Reforma Universitária da EAD.

Estava lançado o projeto da *Escola de Valparaíso*, montado sobre processos bastante experimentais, apoiados nessa abertura poética que acreditam fazer parte da própria natureza americana. Defendendo um regime inclusivo de vida, trabalho e estudo, é estabelecida uma metodologia reflexiva e sensível que se apoia num conjunto de atributos utópicos como a paixão, a imaginação, a magia, o mito, o sonho, o maravilhoso.¹⁸¹

experiência metodológica na EAD .

“Creemos que esta condición de libertad se encuentra en el fondo de dicha actitud, imprimiendo en este viaje el nuevo espíritu de los tiempos. Como es conocido la idea de libertad se sitúa en el centro de los valores en que se inspira

37/38_ Casa Luis Peña

Obra desenvolvida pelo
Instituto de Arquitectura,
orientada por Miguel
Eyquiem
1982

http://wiki.ead.pucv.cl/images/c/c4/POE_1963_Carta_Errante.pdf

¹⁷⁷ Fábio Cruz Prieto (1927-2007) foi arquiteto chileno, membro fundador da EAD, do Instituto de Arquitectura da PUCV, e da Cooperativa de Servicios Profesionales Amereida Ltda.

¹⁷⁸ PUENTES RIFFO, Mauricio. Op.cit. p.56.

¹⁷⁹ REYES GIL, Jaime. *Una Reoriginación Poética. La reforma de 1967.*

[http://www.ead.pucv.cl/2010/una-reoriginacion-poetica-la-reforma-de-1967/.](http://www.ead.pucv.cl/2010/una-reoriginacion-poetica-la-reforma-de-1967/)

¹⁸⁰ EAD PUCV. *Programa de Estudio.*

<http://www.ead.pucv.cl/carreras/arquitectura/programa-arquitectura/>

¹⁸¹ SERGE, Roberto. Op.cit. p.3.

VALPARAÍSO,
qué disparate
eres,
qué loco,
puerto loco,
qué cabeza
con cerros,
desgreñada,
no acabas
de peinarte,
nunca
tuviste
tiempo de vestirme,
siempre
te sorprendió
la vida,
te despertó la muerte,
en camisa,
en largos calzoncillos
con flecos de colores,
desnudo^v



el arte moderno, cuya emergencia reconocemos principalmente en el ámbito de la poesía, con lo cual invocamos otro de los elementos fundamentales que caracterizan el pensamiento desarrollado en la Escuela de Arquitectura de Valparaíso desde su misma origen.”¹⁸²

Percebendo o caráter investigativo que se procura fixar na experiência metodológica na *Escola de Valparaíso*, torna-se possível antever um certo contacto com a poética da Obra Aberta. Condição de *abertura* que parte desde logo do seu contexto particular, a cidade única em que insere: Valparaíso.

Valparaíso, “*reina de todas las costas del mundo*”,¹⁸³ destaca-se fundamentalmente pela condição geográfica singular que apresenta e que configura o próprio caráter da cidade. Esta cidade portuária é essencialmente constituída por 2 partes, vulgarmente conhecidas como o *plan* e os *cerros*. O *plan* constitui a parte central e plana da cidade que faz o contacto com o oceano, e os *cerros*, que se erguem a partir do centro e se estendem perifericamente, desenharam as margens de Valparaíso, adaptada à topografia de forma tal natural que se afigura a uma *cidade anfiteatro* virada ao Pacífico. Ao longo da sua história, a cidade nunca encontrou os seus limites, definida por margens ambíguas que se transformam e renovam continuamente pela intervenção dos seus habitantes, criando uma “*periferia efémera*.”¹⁸⁴

“*Es decir, Valparaíso es una ciudad que, ante la evidencia de su historia cartográfica nunca se ha fijado.*”¹⁸⁵

V_ Ode a Valparaíso

Excerto

Pablo Neruda

Caracterizada pelos bairros pendurados nas quebradas, pelas íngremes subidas e escadas sinuosas de dimensões tão naturais, a cidade é feita de *uma arquitetura*

39_ Cerro Alegre,

Valparaíso

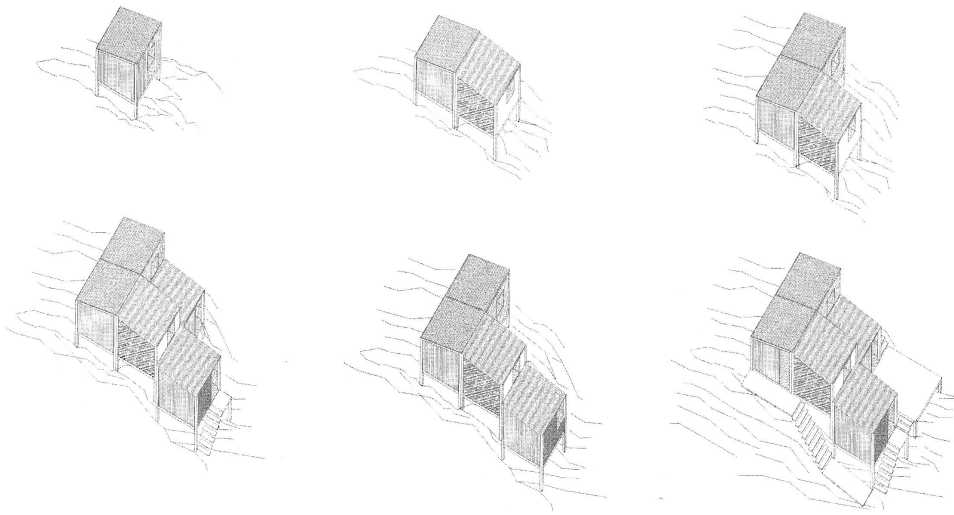
¹⁸² HIDALGO HERMOSILLA, Germán. Em JULLIAN DE LA FUENTE, Guillermo, PÉREZ OYARZÚN, Fernando, ZALDÍVAR, Claudio. *Massilia 2007: Guillermo Jullian de la Fuente*. p.70.

¹⁸³ NERUDA, Pablo. *Canto General*.

<http://www.neruda.uchile.cl/obra/obracantogeneral44.html>

¹⁸⁴ Apesar de vulgarmente considerados lugares *desafortunados* para fazer cidade (pela evidente dificuldade de construir num local de pendente acentuada constante) os *cerros* são bastante valorizados pelos seus habitantes, permitindo-lhes viver da centralidade do *plan*. Desta forma, para habitar um terreno de tal forma inclinado, foram desenvolvidas soluções engenhosas pelos próprios habitantes, autodidatas, improvisando as construções com base no que observavam e experimentavam.

¹⁸⁵ PUENTES RIFFO, Mauricio. *La Observación Arquitectónica de Valparaíso: su periferia efímera*. p.89.



40



41

*sem arquitetos, autoconstruída e vernacular, desde a sua própria linguagem.*¹⁸⁶

Uma linguagem induzida pelo próprio território, pelos hábitos da sua gente e pelas suas construções autónomas.¹⁸⁷ Algo que torna a tipologia da cidade irrepetível. A desordem, o improvisado, o espontâneo estabelecem a própria unidade, a condição organizadora da cidade. Uma experiência que contamina e consolida a própria Escola de Valparaíso, que recolhe da cidade o seu carácter fundamental de abertura.

Compreendendo o valor pedagógico que o contacto direto com tal experiência *aberta* e variante possibilita, a escola procura estabelecer uma abordagem direta sobre os fenómenos criativos e poéticos construídos pela própria cidade, de completa envolvimento no seu habitar, de forma a proporcionar uma compreensão mais completa e profunda sobre o mesmo. Segundo a perspetiva da EAD é *na cidade onde se dá a intimidade, e é aí onde ela realmente se reconhece*,¹⁸⁸ é no espaço público que o cotidiano se revela e onde se regista a própria história, e que, ao ser percorrido, permite ao sujeito relacionar-se intimamente com ela. É através dessa permanência, do contacto íntimo e prolongado com o público, que naturalmente se “*quita el velo a aquello que parece ocultarse entre los quehaceres cotidianos (...) un ocultarse debido a que el decurso de la vida diaria parece decir que todo está como siempre.*”¹⁸⁹ É desta forma que se estabelece um modo genuíno de *observar*, de compreensão profunda do lugar e do modo autêntico como as formas e os materiais compõem o espaço que dá *lugar* ao habitar. Neste campo de trabalho, um dos primeiros conceitos desenvolvidos na Escola de Valparaíso foi a *Observação Arquitectónica*.

*“No es indiferente que tales ejercicios de observación hayan sido iniciados por profesores y estudiantes en los cerros de Valparaíso que construyen un auténtico anfiteatro sobre el Océano Pacífico. Ese ambiente del puerto, esas inesperadas formas y esa presencia omnipresente del mar y del horizonte subyacen en la experiencia y en las formas surgidas de la Escuela de Valparaíso.”*¹⁹⁰

40_ Casos de autoconstrução em Valparaíso, de grande flexibilidade compositiva.

41_ Cerro Polanco, Valparaíso

¹⁸⁶ Ibidem. p.90.

¹⁸⁷ Ibidem. p.89.

¹⁸⁸ CÁRAVES SILVA, Patrício. *La Ciudad Abierta de Amereida: Arquitectura desde la Hospitalidad*. p.28.

¹⁸⁹ PUENTES RIFFO, Mauricio. Op.cit. p.21.

¹⁹⁰ PÉREZ OYARZÚN, Fernando. Em JULLIAN DE LA FUENTE, Guillermo, ZALDÍVAR, Claudio. Op.cit. p.59.



La altura de los árboles, el espesor y la distancia
al lago convierten los árboles verticales de los
bosques.
Actúan como una cobertura natural que deja secciones abiertas
y que iluminan el espacio de uso formado en interiores.

42

13



Este dibujo que pro-
viene de la observa-
ción corresponde a -
qué en una situa-
ción de un monje
mo. Una del monje
miente

43

La perplejidad eleva su trama de caos-cosmos hasta la poesía-palabra, artes, ciencias, técnicas, oficios con su música que adviene y cultiva (cultura). Creemos que la voluntad sobreviene si se produce la admiración cuyo sin fondo es la libertad. Toda "poiesis" es construcción de lo que no se conoce sino al construirlo. ^{VI}

A *Observação Arquitetônica* constitui um exercício que atribui ao estudante a tarefa de sair à rua, observar e representar a cidade, com o propósito de investigar sobre os fenômenos urbanos, arquitetônicos, e mesmo sociais que naturalmente nela decorrem.¹⁹¹ Esta seria como uma ferramenta de reconhecimento tridimensional do lugar, daquilo que constrói o seu cotidiano, seja pelas relações físicas ou emocionais que nela se desenrolam, tentando perceber um sentido e uma justa-medida nas diferentes interações: nos acontecimentos, movimentos, fluxos, com a complexa topografia, as cores, os sons,...; na verdade, tudo aquilo que comove o observador. Essencialmente trata-se de um instrumento de reconhecimento de um modo de viver e ocupar o espaço, a partir da própria experiência física e emocional.¹⁹²

*“Yo enfrento la ciudad con mi cuerpo, mis piernas miden la longitud de los soportales y la anchura de la plaza; (...) el peso de mi cuerpo se encuentra con la masa de la puerta de la catedral y mi mano agarra el tirador de la puerta al entrar en el oscuro vacío que hay detrás. Me siento a mí mismo en la ciudad y la ciudad existe a través de mi experiencia encarnada.”*¹⁹³

A *Observação Arquitetônica* forma um registo empírico e intuitivo que a partir de uma abertura profundamente artística e poética, encontra no desenho e na palavra poética uma forma de recolha e partilha daquele lugar: *“Dibujo que repara y texto que nombra ante lo visto”*.¹⁹⁴

O próprio croqui apresenta-se como um instrumento de registo que envolve o corpo, e por isso mesmo traduz um gesto particular de cada sujeito. O desenho comporta uma subjetividade que conduz a mão, que lhe confere intensidade e constrói uma linguagem, uma estética, que traduz uma narrativa particular do observado.

42/43_ Observações
Arquitectónicas

VI_ Hay que ser
Absolutamente Moderno
Godofredo Iommi

¹⁹¹ Na década de 50 Alberto Cruz é encarregado de dois projetos, que apesar de nunca chegarem a ser construídos, montaram as bases para a orientação do processo criativo baseado na *Observação Arquitetônica*: o projeto de uma capela para a propriedade Los Pajaritos e o projeto urbanístico para Achupallas (Viña del Mar). Estes projetos fazem-se acompanhar por dois textos manifesto, expositivos do pensar arquitetónico apoiado na *Observação*. Pretendem demonstrar como a partir deste instrumento, *“o espaço e a sua utilização ou uso é agarrado pela qualidade de nomear do arquiteto, e através dele se configura o ato e a forma arquitetónica*. PUENTES RIFFO, Mauricio. Op.cit. p.57.

¹⁹² Ibidem. p.21.

¹⁹³ PALLASMAA, Juhani. *Los Ojos de la Piel: la Arquitectura y los Sentidos*. p.41.

¹⁹⁴ PUENTES RIFFO, Mauricio. Op.cit. p.21.

Traduzindo uma perspectiva própria de encarar a realidade, constitui uma forma de representação sintética que obriga a um certo distanciamento sobre o observado. Apenas desta forma se torna possível ver as coisas dentro de uma determinada extensão, enquanto parte de um conjunto, considerando o seu propósito, o seu verdadeiro sentido poético. Constitui um registo desfocado, atento às contiguidades que nos prendem, “*que força o espetador a completar o circuito da percepção até ser cumprido o extremo do característico, o legendário.*”¹⁹⁵

Nesta procura pelo *legendário*, surge a poesia. Poesia, não como simples ato de embelezar do processo, mas como parte ativa do mesmo. Como uma incondicional *visão profética do mundo, isto é, como uma capacidade de ler os seus signos e os seus tempos.*¹⁹⁶ A poesia é o que agarra a presença metafísica da realidade que enfrentamos, aquilo que permite o singelo desvelo da sua condição poética, essencial, e que no âmbito da observação, e até mesmo de toda a escola, fixa essa a qualidade *aberta* ao processo. Uma qualidade de possibilidades e variações infinitas, bastante próprias e sensíveis, verdadeiramente investigativas. A sua palavra afirma e revela, desencadeia relações imprevistas, livre das restrições da realidade, e que nos transmite muito mais do que qualquer outra forma comunicativa.

Assim, torna-se compreensível que esta complexa representação não constitui um ponto de vista absoluto, imaculado na sua perfeição ou regularidade. Como um *empirismo poético*, a *Observação Arquitetónica* constrói sempre um conhecimento baseado num conjunto de experiências compiladas e juízos subjetivos, que dependem da forma particular de sentir de cada corpo e de cada modo de habitar, de estabelecer relação com o espaço; algo que encontra relação com a poética da *abertura*. Apesar de fixar uma estrutura clara e definida, um modo de representação determinado, a *Observação Arquitetónica* apresenta sempre resultados diferentes, dependentes de cada experiência de observador, do diálogo que este estabelece com o que observa. Será como uma re-apresentação,

¹⁹⁵ “Opera éste [apresurado croquis], a partir de las impresiones inmediatas, a la vez, una abreviatura y un relieve, que también están en el principio de la caricatura, y que fuerza al espectador a completar el circuito de la percepción hasta cumplido extremo de lo característico, de lo *legendario*: (...). OYARZÚN ROBLES, Pablo. *Una Estética de la Subjetividad*. Em CUNEO LOYOLA, Bruno. *Pensar y Poetizar* n.º1. p.27.

¹⁹⁶ “Hay que dejar en claro que tal presencia de la poesía no lo es de cualquier poesía ni tampoco simplemente de la actividad literaria que normalmente se asocia a ella.” PÉREZ OYARZÚN, Fernando. Em JULIAN DE LA FUENTE, Guillermo, ZALDÍVAR, Claudio. Op.cit. p.59.

um ato criativo de grande liberdade, que acima de tudo, revela a qualidade poética que nos move e impele a procurar novamente, refletir; aquilo que torna a experiência significativa. É a partir da poesia, pelo seu infinito campo de abertura, que a representação conquista e assume a sua autonomia, dando lugar a *atos de liberdade consciente*, num sentido que se assemelha à própria poética da Obra Aberta. Reunindo tempo e espaço, lugar e acontecimento, realidade e metafísica, a *Observação Arquitetónica* oferece um conjunto de dimensões organizadas num registo, cuja complexidade e abrangência se dá naturalmente à abertura, à exploração e à reflexão crítica.

No final deste exercício, é possível afirmar que o conjunto de representações resultante, mais do que a figura do lugar, pretende evocar ao sujeito o *acontecer* do lugar. Mais do que descrever o que se atenta, pretende-se atribuir uma qualidade que reconheça o espaço, que consiga agarrar sinteticamente as suas particularidades, como um elemento agregador de tudo o que se presencia. No projeto pedagógico da EAD, esta qualidade denomina-se *Ato Arquitetónico*.

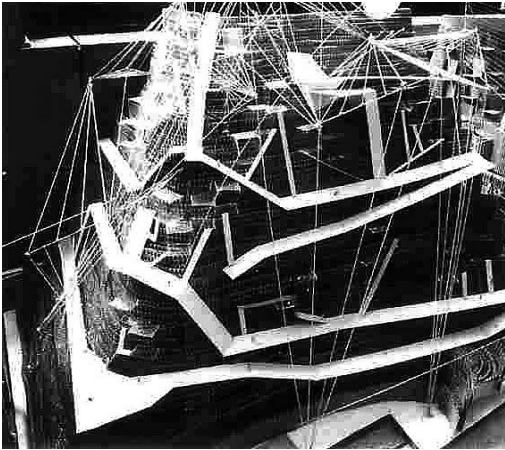
Uma obra habitada tem múltiplas e variadas ações. Mas neste conjunto de atividades está patente uma *meta-atividade* ou *metafunção*,¹⁹⁷ que engloba e orienta todos estes acontecimentos. Num claro exercício de abstração, o *Ato Arquitetónico* nomeia um modo de ocupar genericamente a extensão, de habitá-la. Uma instância que atravessa todos os afazeres e que define o espaço considerado pela sua singularidade. É o que transcende o mero edifício, enquanto agregado de elementos físicos horizontais e verticais; é o que se consolida na atmosfera provocada por estes elementos.

“El acto de recibir a alguien en la casa no ocurre en cualquier parte de ella. Hay vacíos, espacios que condicionan los actos propios humanos, los regulan, los manifiestan, o simplemente –siendo el objetivo de una obra de arquitectura – los hacen esplender”.¹⁹⁸

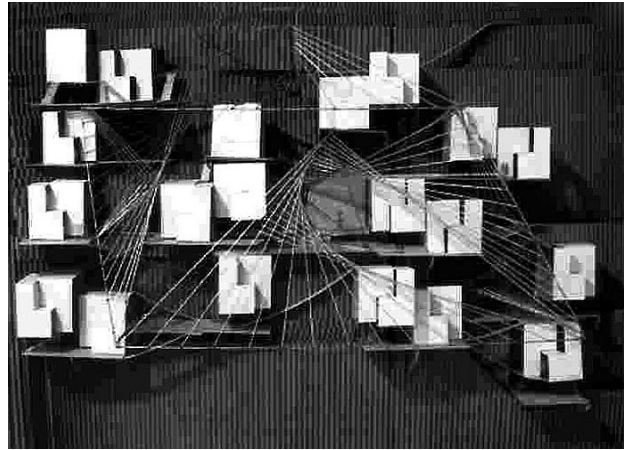
Assim, após um processo de observação e compreensão do meio, e após identificar o seu *ato*, surge a proposta da figura arquitetónica. Ato e forma estão diretamente interdependentes, já que o ato dá forma à ideia de projeto e a forma

¹⁹⁷ PUENTES RIFFO, Mauricio. Op.cit. p.59.

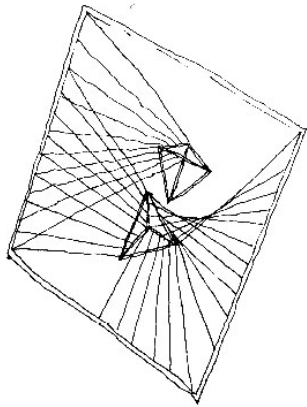
¹⁹⁸ Ibidem. p. 60.



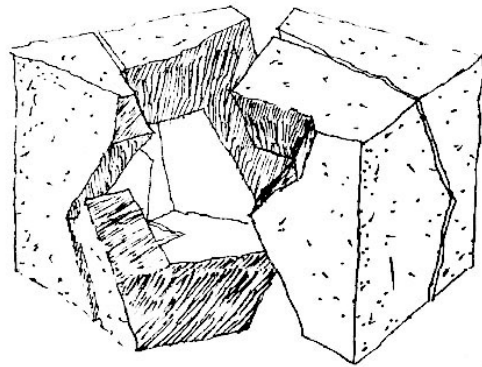
44



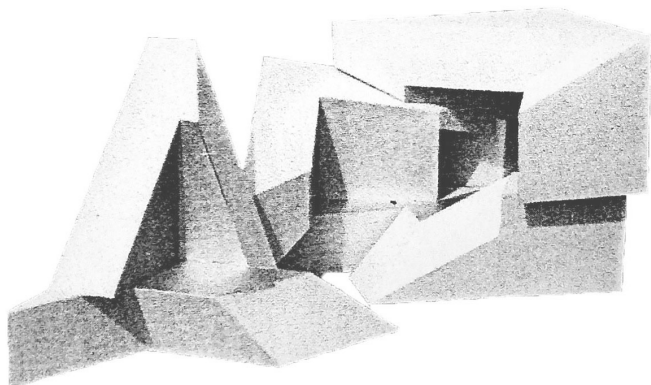
45



47



46



48

vai condicionar a forma de habitar o espaço. Neste exercício (no mesmo sentido do processo de recolha de informação), é proposto um campo de abstração que pretende dar a justa liberdade às formas, partindo desta contingência poética encontrada, trabalhando-as como forma de condensar e sintetizar a essência do ato do lugar. São experimentadas formas pré-projetuais, de trabalho manual (que apela à própria inteligência corporal), explorando campo no domínio da abstração, para *eludir o corpo certo*.¹⁹⁹ A esse campo de trabalho investigativo denominaram *Campo de Abstração*.

“[Os Campos de Abstração] Son, en efecto una modalidad tridimensional de la observación, teniendo en común con las otras modalidades (observación existencial, morfología urbana, especulativa, fenomenológica, otras,...), todas ellas se dan en el ámbito contemplativo (ocio-activo).”²⁰⁰

Percebemos então que esta postura de *abstração particular* é uma constante em toda a metodologia da escola, proporcionando “*claridade para observar e experimentar com aqueles fatores da forma e do espaço cuja problemática*” advém justamente do próprio campo de abstração.²⁰¹

Poder-se-á concluir afirmando que, na perspectiva da EAD, o ofício do arquiteto é então sustentado por três momentos: observação, ato, forma. Um conjunto de processos que pretendem guiar um modo particular de construir uma *poética* fundamentada no local, que lhe pertença, mas que transmita também um modo singular, intimamente expressivo, de encarar a realidade e de a transformar, e por isso também significante. O seu propósito é “*abordar a obra de arquitetura desde aquela definição como ‘extensão orientada que dá cabida aos afazeres e ofícios (humanos) em celebração ou festa’ (...)*”²⁰²

44/45_ Exercícios
de projeto de Taller
Arquitetónico na EAD

46/47/478_ Exemplos de
exercícios de campos de
abstração

¹⁹⁹ “Se entiende por tales una variedad de campos de abstracción, que se formulan para eludir el cuerpo cierto y este problema es el origen de la tesis del Arquitecto Orfebre.” CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis. *De los Campos de Abstracción y los Elementos para una Arquitectura Experimental*.p.47.

²⁰⁰ CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis, MARTIN, Manuel, JELDES, Juan Carlos. *Cierre de lo Inconcluso de la Hospedaria del Errante: informe final proyecto FONDECYT N° 1980307-98-99*. Capítulo 0.

²⁰¹ “Los campos de abstracción, son extensiones restringidas que producen claridad para observar y experimentar con aquellos factores de la forma y del espacio cuya problemática se está estudiando.” CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis. *De los Campos de Abstracción y los Elementos para una Arquitectura Experimental*.p.24.

²⁰² “Por ello la EAD PUCV há venido sostenido durante 56 años el abordar la obra de arquitectura desde aquella definición como ‘extensión orientada que da cabida a los quehaceres y oficios (humanos) en celebración o fiesta’, (...)” PUENTES RIFFO, Mauricio. Op.cit. p.61.

Na perspectiva da Escola de Valparaíso, uma proposta de transformação que surja de consciência presente nestas dependências possui naturalmente a qualidade de atribuir à experiência maior profundidade e envolvimento. A arquitetura encontra o seu lugar, o seu reconhecimento, pela qualidade poética que alcança fixar no momento para cada sujeito, entre outras infinitas possibilidades e variantes. Por esta qualidade efêmera se proporciona a experiência sensível, poética, circunstância que a poesia sempre traz consigo.

Convicta da relação intrínseca entre arquitetura e poesia como fundamento para todo o processo criativo, a escola estabelece esta matéria como uma das presenças fundamentais no plano pedagógico, construindo mesmo uma visão poética de América: o poema *Amereida*. Concebida durante a *Travesía* de 1965, a primeira de Iommi, Cruz e seus companheiros, *Amereida* fundamenta-se precisamente na vontade de descobrir a essência própria americana. Este poema, um dos manifestos mais fortes da Escola, procura estabelecer uma composição poética de estímulo à reflexão e criatividade, para a compreensão sobre as verdadeiras qualidades que orientam o seu habitar, e reconhecer uma identidade própria de América.

A intensa experiência de aprendizagem desenvolvida nesta *Travesía* foi algo que reforçou a ideia de fixar determinadas matérias no âmbito da escola, de abertura ao desconhecido e de incentivo à sua exploração. Assim, *Amereida*, *Travesía*, mas fundamentalmente a *Ciudad Abierta*, tornam-se presenças formativas essenciais na EAD, que, ao aprofundarmos sobre os seus objetivos e experiências, poderão assumir-se como possíveis catalisadores da experiência da abertura, e constituir um método apoiado na poética da Obra Aberta.

Amereida . Travesía . Ciudad Abierta .

“Principios identificados con tres componentes básicos que definieron los objetivos docentes de la Escuela: la adopción de la palabra y la poesía como fundamentos de la arquitectura – según Cruz ‘el arte de la arquitectura para

*serlo, ha de oír a la palabra poética’—; la creación de Ciudad Abierta y los viajes exploratorios en el interior del continente.”*²⁰³

De acordo com Edmundo O’Gorman,²⁰⁴ a chegada de Cristóvão Colombo às terras sul-americanas constitui um marco histórico que irá alterar completamente o percurso evolutivo natural do continente. Segundo o mesmo, a invasão de América por parte dos europeus irá provocar uma verdadeira perda da sua identidade, subjugando-se às práticas e costumes do velho continente. É a partir desta mesma ideia que o grupo inicial do *Instituto de Arquitectura de Valparaíso* (ainda antes de fundar a EAD) se propõe a libertar-se da sombra do seu conquistador, das influências europeias, e partir à descoberta da verdadeira América, dando início à primeira *Travesía*.

O trajeto levado a cabo pelo grupo foi definido em função da projeção da *Cruz del Sur*, “*la luz que remonta el horizonte y guía en el septentrión*”.²⁰⁵ Esta constelação, apenas visível no hemisfério sul, constitui a primeira tentativa de criar um referencial próprio da cultura sul-americana. Guiados pelos seus eixos, partiram então em Julho de 1965 da cidade de Punta Arenas, situada no sul do país, até chegar à cidade de Santa Cruz de La Sierra, na Bolívia, atravessando o *mar interior* americano, de territórios ainda desconhecidos e por explorar.

De espírito errante, partem então à descoberta apoiados pelo dom da palavra poética. Nesta primeira *Travesía*, a palavra é desde logo tomada como parte ativa dessa descoberta, e que pela sua celebração, força a um iminente estado de vigilância, uma procura atenta da essência poética de cada experiência.²⁰⁶

*“La Poesía es Fiesta. Me digo: es necesario obedecer al acto poético con y a pesar del mundo para desencadenar la Fiesta. Y, la Fiesta es el juego, supremo rigor de mi libertad.”*²⁰⁷

Esta *celebração* é algo que vai acompanhar toda a *Travesía* do grupo (bem como todas as outras que a escola organizou até hoje), constituindo autênticos

²⁰³ SERGE, Roberto. *Amereida em Valparaíso: Um Sonho Utópico do Século XX*. p.7.

²⁰⁴ Historiador mexicano que constitui importante referência na interpretação da história do continente americano.

²⁰⁵ EAD PUCV. *Amereida*. <http://www.ead.pucv.cl/amereida/>

²⁰⁶ IOMMI, Godofredo. Op.cit.

²⁰⁷ Ibidem.



49

vivir en los contornos de una figura

frente a su mar de dentro

es nuestro modo

huir

o enfrentar

es guardarnos

incursionarlo

o andar por él

desde y para otra parte

que sí mismo

es no aceptarlo

un mar interior se abre

para nuestra consistencia ^{vii}

momentos de consciencialização, episódios de rasgo poético partilhados entre o grupo, que Godofredo Iommi apresenta como *Phalène – a festa consoladora*. Num claro sentido de abertura, são explorados modos de atuação improvisados, possibilidades criativas do inconsciente, atuando simplesmente em função da vontade interior, do seu sentimento face à vivência que partilham. É lançada a palavra, abrindo-se o campo de exploração e compreensão, tateando sobre a qualidade poética que nasce da própria experiência e da própria realidade americana em que se encontram. Como um *jogo* de probabilidades e acasos que gera a expectativa sobre o imprevisto.

É do conjunto destas experiências coletivas que se compõe a *Amereida*.²⁰⁸ Constituída por um conjunto de textos e imagens cuja organização foi dirigida pelo poeta Iommi, o poema compõe uma complexa narrativa poética, de abertura à sensibilidade reflexiva e à procura da verdadeira essência americana. Da mesma forma que a *viagem poética*, *Amereida* parte ao desconhecido, explora o invento, a criatividade, a dimensão poética do continente inerente ao homem que o habita.²⁰⁹

*“La lectura del texto nos adentra indistintamente en la pregunta permanente por el ser americano a partir del reconocimiento de la aparición de América vista como un hallazgo; desde el primer poema el encuentro con lo desconocido abre la posibilidad para comenzar a pensar el nuevo mundo tal un regalo, un don;”*²¹⁰

O poema assume-se num género poético inédito, que convida o sujeito a tomar parte da narrativa. Pressupondo uma grande plasticidade de conteúdos, torna-se possível inferir uma infinidade de sentidos, encontrar inúmeras direções a tomar. A cada um, na sua condição poética e reflexiva, corresponde o papel de se entregar à sensibilidade e escolher a direção própria. No próprio livro não existe assinatura de autor algum, não existe numeração de páginas, nem letras maiúsculas. O texto, simples e livremente, *“abre-se sempre ao verso seguinte e equivoca a esperança, aguarda-o; rodeia o sujeito – como Mallarmé – sem o segurar,(...)”*²¹¹

49_ Mapa de América

Amereida

VII_ Amereida

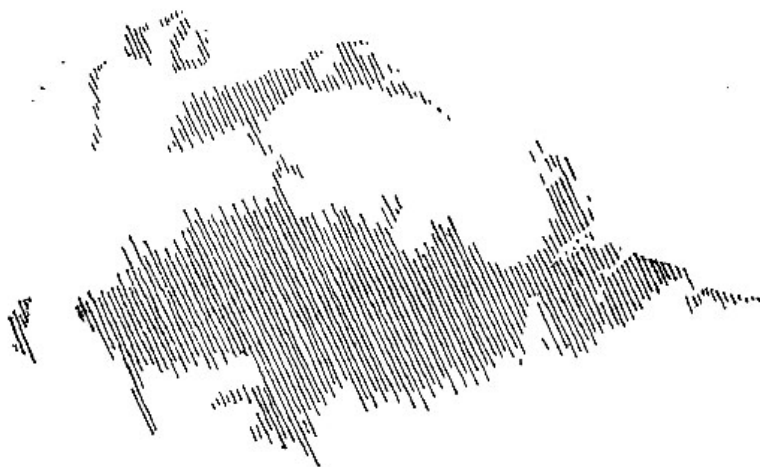
²⁰⁸ O poema assim foi denominado por querer concentrar o mesmo sentido épico da Eneida, colocando-se num patamar de igualdade com a Europa, mas *cantando* a glória e a identidade própria da América – *Amereida*. O livro, enquanto objeto físico, foi completamente terminado dois anos após a primeira *Travesía*, recolhendo “textos diversos, anotações, poemas, cartas dos primeiros cronistas americanos, brancos inteiros, recortes e desenhos, (...)”. EAD PUCV. *Amereida*. <http://www.ead.pucv.cl/amereida/>

²⁰⁹ JOLLY, David. *Exposición de la Relación Poesía e Arquitectura en Europa*.

<http://www.ead.pucv.cl/2010/exposicion-de-la-relacion-poesia-y-arquitectura-en-europa/>

²¹⁰ EAD PUCV. *Amereida*. <http://www.ead.pucv.cl/amereida/>

²¹¹ Ibidem.



50



es un mare negro

e oculto
porque aunque se ve

lo más dello se ynora
los nombres - VIII

*“Este poema de épica americana junto con ser un ofrecimiento de palabras portadoras de significados abrientes, es también un ofrecimiento plástico de palabras. Son en sí mismas, construyendo preguntas en una lógica poética. Sin ser un relato histórico cronológico, abre a quien lo lee, a contemplar nuestro origen de americanos, no meramente para informarse sino que para asistiendo en él, construido, podríamos inferir que se trata de un poema que invita.”*²¹²

Este é um poema que subverte a estrutura compositiva clássica e constrói a narrativa a partir do vazio, tomando-o como fundamental instrumento de organização. Sem fazer uso da pontuação, o ritmo e o próprio sentido da leitura é dado pelo espaçamento entre palavras. Na verdade, não apenas entre palavras, senão entre palavras e desenhos, que *repousam nitidamente numa poética de branco para recolher o silêncio do discurso como o lapso que ocorre entre os atos do extraordinário*.²¹³ O conjunto compreende uma complexidade que vai além da narração e a mera correspondência em ilustração. Texto e desenho, os dois se definem mutuamente e são partes iguais na constituição do poema, juntamente com branco que os envolve; *“Son la construcción arquitectónica en el poema.”*²¹⁴ Aqui, tal como na Obra Aberta de Mallarmé, o branco da página é elemento atuante, e não um simples suporte de registo. O branco dá o momento de pausa, dá tempo e espaço para um novo entendimento, para a possibilidade de transformação e construção pessoal.

*“Este poema escrito al modo de los de Mallarmé, quien inauguró el blanco de la página como silencio, así la sintaxis está construida en la página las palabras con ubicación al modo de un pentagrama. De esta forma, con estas particularidades transcurren el poema en páginas no numeradas haciendo presente que no tiene una única lectura, sino que cualquiera puede ser un comienzo así el conjunto de ellas un “biblos”.”*²¹⁵

Esta é uma obra que naturalmente impele à *abertura*, à investigação poética como modo de enfrentar e construir o mundo, de habitar. É desenvolvendo esta capacidade de recolher e construir relações poéticas, de dialogar com as realidades

50_ Mapa de América
Amereida

VIII_ Amereida

²¹² CÁRAVES SILVA, Patrício. Op.cit. p.61.

²¹³ “El texto se abre siempre al verso siguiente y equivoca la esperanza, lo aguarda; bordea el sujeto –como Mallarmé– sin retenerle, y reposa nitidamente en una poética del blanco para recoger el silencio del habla, como el lapso que se da entre los actos de lo extraordinario.” EAD PUCV. *Amereida*. <http://www.ead.pucv.cl/amereida/>

²¹⁴ JOLLY, David. Op.cit.

²¹⁵ CÁRAVES SILVA, Patrício. Op.cit. p.61.



humanas sobre as quais trabalham os ofícios, que se poderá desenvolver uma atitude crítica e reflexiva na sua abordagem, tomando a palavra com respeito ao fato de *ser americanos*.²¹⁶

Assim, o grupo docente consolida o poema *Amereida* como fundamento basilar na metodologia da EAD, estruturando o próprio programa pedagógico em função do mesmo. Este passou a integrar uma unidade curricular própria, de mesmo nome - *Taller de Amereida* -, onde, para além dos próprios atos poéticos que celebram os encontros, são partilhadas considerações sobre o poema ou relembrados aspetos da história da escola e seus fundamentos, mas sempre na condição da partilha da palavra.

*“Se trata de conformar un corpus de Escuela en donde se consciente –todos– en los principios generales o visión con que se aborda las singularidades del estudio en conjunto con realidades que dan a dicho estudio una perspectiva amplia y una visión americana desde la arquitectura y los diseños.”*²¹⁷

O *Taller de Amereida*²¹⁸ é realizado através de uma grande assembleia, com exposições de arquitetos, desenhadores, poetas, artistas, reunindo todo o corpo de alunos da escola, desde o primeiro até ao último ano, e que toma lugar (desde 2009) nas dunas da *Ciudad Abierta*. Aqui, através da palavra poética, procuram aludir às dimensões sobre as quais trabalham os ofícios, ampliando o seu campo de compreensão e manipulação, fomentando o diálogo entre os *Talleres* de Arquitetura e Desenho, trazendo mesmo ao debate questões humanistas que formam no aluno uma visão mais global; *“(...) esto es: ser en la universidad y en el mundo.”*²¹⁹

Por sua vez a *Travesía*, tal como já vimos, traduz em si mesma a procura do discurso de *Amereida*. Constitui uma *viagem poética* onde os ofícios de Arquitetura e Desenho operam num plano de convergência dado pela poesia e pela própria natureza das experiências ao longo do continente americano. Nesta viagem, que se realiza todos os anos pela primavera por um período compreendido entre 2 a 4 semanas, participam professores e alunos numa experiência conjunta, poética e pedagógica.²²⁰

51_ *Taller de Amereida*

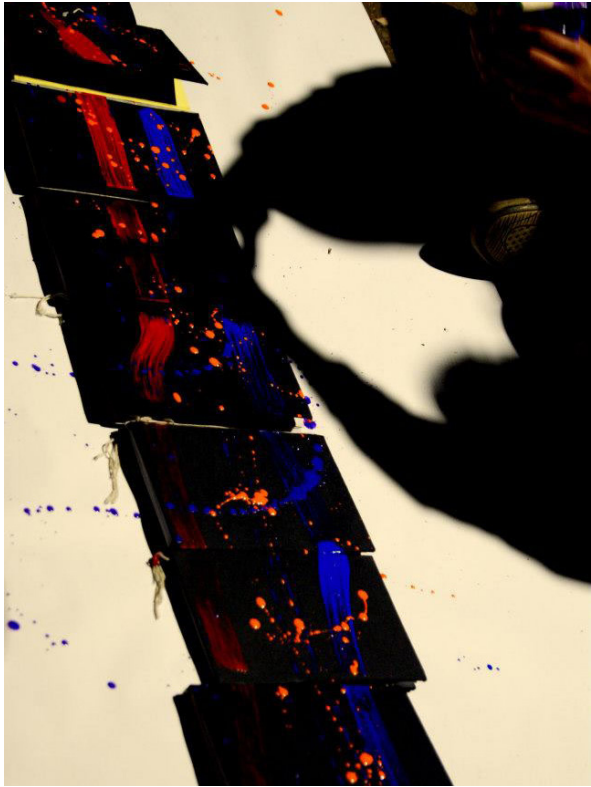
²¹⁶ EAD PUCV. *Taller de Amereida*. <http://www.ead.pucv.cl/amereida/taller-de-amereida/>

²¹⁷ Ibidem.

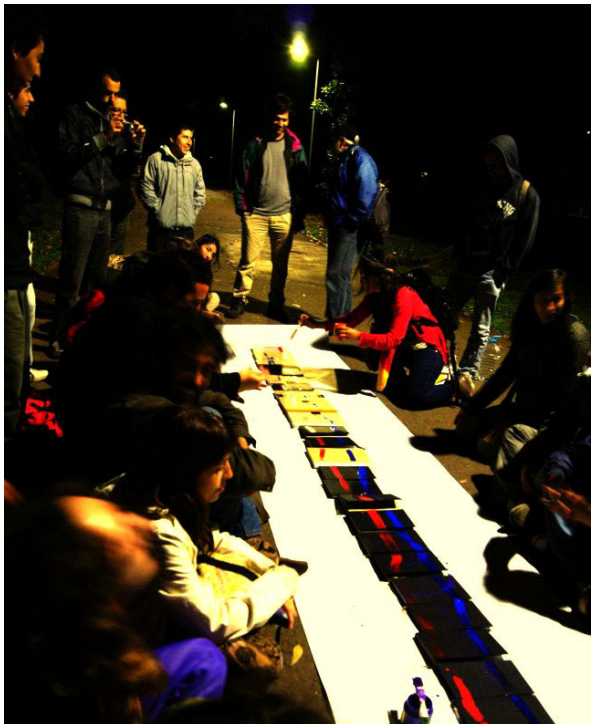
²¹⁸ Na EAD todas as disciplinas que assumem uma dimensão prática, de relação com os ofícios são denominadas *taller*; que significa oficina/workshop.

²¹⁹ EAD PUCV. *Taller de Amereida*. <http://www.ead.pucv.cl/amereida/taller-de-amereida/>

²²⁰ JOLLY, David. Op.cit.



52



53

Normalmente, a viagem é feita em viatura de lento curso, por proporcionar esse tal modo de deambulo contemplativo sobre a imensa extensão do continente americano. Toda a travessia é entendida como parte da experiência poética, e ao longo de todo o percurso são tomados momentos de pausa, de breve permanência num local, celebrados pelo *Ato Poético* – a *Phalène*.

Os *Atos Poéticos* em *Travesía* são sempre realizados num espaço público, reunindo todos os companheiros em viagem, mas abrindo-se também à comunidade envolvente; quem sente curiosidade e vontade, entra a participar. Animados pela oportunidade de liberdade, de *jogar* a partir do quotidiano, procuravam retirar algo da sua experiência, da sua visão sobre a viagem, do observado, das suas expectativas, dos seus devaneios, das suas aspirações, etc. Eram também introduzidos outros elementos, involucrando a leitura de algum texto *ad-hoc* (possivelmente do poema *Amereida*), conjugando outros elementos físicos ou ofícios, desafios que conferiam uma outra dimensão plástica.²²¹

Nestes momentos, tal como já foi mencionado, libertam-se consciências e exploram-se criativamente a experiência de forma a refletir sobre essas qualidades de cada momento e de cada local, que ganham sentido quando se dá o encontro e a sua celebração. Uma comemoração que se compromete com a criação, a ventura, a *palavra original* - “*Poesía del há lugar*”.²²²

Esta experiência poética torna-se essencial na *Travesía*, despertando os sentidos para um reconhecimento mais profundo da realidade americana, que vai construindo um sentido que participa na transformação do local ao qual se dirigem. Após uma jornada completa de exploração, de contacto com as pessoas e seus hábitos, de *Observação Arquitetónica*, de *Atos Poéticos*, a viagem sempre culmina na construção de uma obra, de oferta ao próprio local. É uma recolha constante, demorada, que irá participar de forma natural, quase subconsciente na construção que o próprio local irá indicar.

“*Normally participants do not just take with them the wherewithal to be able to live and be housed, but also materials to use for the works which will be carried*

52/53_ *Phalène* em

Travesía

Parque Iberapuera, São

Paulo

²²¹ PÉREZ OYARZÚN, Fernando. Em JULLIAN DE LA FUENTE, Guillermo, ZALDÍVAR, Claudio. Op.cit. p.59.

²²² “poesia de tomar o lugar, fazer o lugar”. JOLLY, David. Op.cit.



54

Con el gran juego de preparación, improvisación, empresa y donde el cuerpo va de por medio igual que la mente, igual que el corazón, igual que el pie, igual que el ardor, igual que el miedo e igual que la estrella que titila y alcanza su propia distancia.^{IX}



55

*out, without having foreseen the precise use that will be made of them. This will be decided on the spot, (...)”*²²³

É portanto a obra que agrega todas as matérias e processos da viagem, atribuindo-lhe um propósito, desde a constituição do seu fundamento poético, à sua construção (como oportunidade de aprendizagem técnica), até ao seu ato de proclamação e/ou entrega aos habitantes do lugar. O propósito essencial da *Travesía* passa justamente por construir um espaço habitável que seja produto desse atravessar, do observar da extensão americana, para depois partilhá-lo e oferecer uma nova experiência à comunidade a que se dirigem.

A sua condição de donação não está pendente em “*intenções, relações pessoais, afetivas ou institucionais*”²²⁴. É uma condição que se encontra diretamente agarrada ao ofício da arquitetura, procurando oferecer uma oportunidade de expressão sublime, agarrado a um processo criativo poético. Segundo David Jolly²²⁵ a arquitetura constitui uma expressão primária do homem, de criação do seu lugar, e a sua experiência traduz aquilo que é invariável e permanente na condição humana,²²⁶ algo que deve ser evidenciado e partilhado.

Assim, a obra pretende-se *aberta* para que a comunidade que a receba tenha a possibilidade de se apropriar dela, acolhê-la ou alterá-la.²²⁷ Apesar de serem os membros integrantes da *Travesía* a provocar a obra, verdadeiramente nunca a pré-determinam, nem exigem a sua conclusão. Ela é assumida como temporária, não dependente de segundos que possam surgir como entraves: governo, propriedade, legislação, etc. Pela sua qualidade efémera, a obra não obriga a nenhum contrato ou promessa, é uma oferta pública. “*(...) lo que un hombre es capaz de erigir en una semana de trabajo.*”²²⁸

“*(...) algunas [obras] poseen la cualidad de signos, mientras q otras construyen lugares habitables. A veces, el conjunto de instalaciones y acontecimientos preparados por el destacamento constituyen una suerte de celebración del lugar,*

54/55_ *Taller* na construção da obra de *Travesía*
Favela de Heliópolis, São Paulo

IX_ *Borde de los Oficios*
Godofredo Iommi

²²³ ALFIERI, Massimo. Op.cit. p.32.

²²⁴ JOLLY, David. Op.cit.

²²⁵ Arquiteto chileno, professor na EAD, membro do Instituto de Arquitetura da PUCV, e da *Corporación Cultural Amereida*.

²²⁶ JOLLY, David. Op.cit.

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ Ibidem.



56



57



58

en episodios que bien pueden recurrir a la participación directa y ejecutiva de artistas, diseñadores o arquitectos de la localidad. Hay travesías profundamente urbanas, a pueblos y ciudades, y las hay a espacios de gran soledad, como cumbres o islas.”²²⁹

Assim, tornando-se evidente o papel da *Travesía* enquanto *fiesta de celebração* da realidade sul-americana, a partir de 1984, esta passa também a ser parte integrante do programa curricular da escola. Lançando-se à *re-invasão* do continente de extensão imensa, esta constitui uma experiência única de aprendizagem, na envolvimento direta e poética da experiência de projeto. Completamente dependente da condição coletiva, proporciona aos estudantes a oportunidade participar num processo de “*rigor artístico, de vida trabalho e estudo em comum*”²³⁰ que se distancia da atual concepção de *profissão* de arquiteto.

Atualmente, a construção do mundo encontra-se inerente à tendência para a qualidade fixa, inalterável da arquitetura, procurando a permanência num determinado lugar. No entanto, esta não é a única possibilidade válida. Pelo contrário, tal como vimos na poética da Obra Aberta, o novo desafio da cultura contemporânea será trabalhar a partir da consciência das leis de transformação e inconstância do mundo. A arquitetura experimental exige um certo campo estendido onde não existem pressupostos, quase de caráter utópico, para libertar-se das várias dimensões auto-impostas e partir do zero.

Surge então a ideia de encontrar um lugar que proporcionasse tal ambiente de investigação, aberto aos ofícios artísticos, na sua qualidade de “*renovar, reencantar o mundo*”.²³¹ A fundação da *Ciudad Abierta*, enquanto laboratório experimental de produção artística, tornou possível solidificar estes princípios.

“La Ciudad Abierta en Ritoque, cercana a Valparaíso, es una de las experiencias contemporáneas con mayor capacidad de invención, basada en plantear formas abiertas y dispersas en el territorio: una ciudad sobre la arena, sin trazado y sin calles, que se expande trazando itinerarios y dibujando figuras poéticas y míticas en el entorno.”²³²

56_ Obra de *Travesía*
Favela de Heliópolis, São Paulo

57_ Obra de *Travesía Ruedo del Bosque*
Pangal, Maullín

58_ Obra de *Travesía*
Marimenuco

²²⁹ PÉREZ DE ARCE ANTONCICH, Rodrigo, PÉREZ OYARZÚN, Fernando. *Escuela de Valparaíso: Grupo Ciudad Abierta*. p.122

²³⁰ CÁRAVES SILVA, Patricio. Op.cit. p.27.

²³¹ Ibidem. p.27.

²³² MONTANER, Josep Maria, *Sistemas Arquitectónicos Contemporáneos*. p.141

CIUDAD ABIERTA

.1 apertura de los terrenos ¹

“En buena parte de él su suelo es arena; los actos poéticos dicen que ella no es agua ni tierra, que está a merced del viento, que es en sí misma y que se tiene por estéril pues nos deja en la intemperie borrando toda huella; la arena nos advierte, así, de no radicarnos en conocimientos adquiridos que vengan a filtrar lo que estemos por conocer, vale decir, nos advierte de esa disponibilidad o continuo, incesante volver a no saber que no es –se entiende– permanecer en ignorancias, sino la postura que oye y rima la palabra poética.”²

A Landauer

Ven! A lo abierto, amigo!

Cierto, lo brillante restado,

hoy, bajo y estrecho, nos encierra el cielo,

ni los cerros están ni aun abiertas de los bosques

las cumbres, al deseo

y vacío descansa de canciones el aire.^x



59

Após a *Reforma Universitária* de 1967, ao tomar o fundamento poético de Amereida como base da sua investigação, o *Instituto de Arquitetura de Valparaíso* decide lançar-se numa nova demanda, formando em 1969 a *Cooperativa de Servicios Profesionales Amereida*, atual *Corporación Cultural Amereida*.¹ Esta corporação era constituída por professores e alunos da EAD, mas também por outros artistas fora do núcleo da escola que se interessaram pelo projeto, acreditando na autenticidade dos princípios propostos, no seu poder criativo e revolucionário. Apoiando-se na sua condição de coletividade e nas possibilidades criativas da partilha e abertura que lhe são inerentes, propunham-se a desenvolver um trabalho de produção artística segundo um ponto de vista próprio, mesmo invulgar, mas acima de tudo reflexivo; “*que não copia o surgido noutras latitudes, como tampouco o que a moda dita.*”² A sua base de investigação assentaria num processo empírico, onde o sujeito, através da observação e experimentação, transporta as várias dimensões e processos naturais que constituem o seu habitar, reconhecidos e reanimados pela palavra poética de *Amereida*.

Desta forma, tornava-se necessário encontrar um lugar que oferecesse a liberdade de radicar tais princípios, orientando um pensar arquitetónico independente. Em suma, estabelecer um laboratório de investigação que combinasse vida, trabalho e estudo, para o aprofundamento crítico e diretamente envolvido dos vários ofícios, completamente desvinculado de preceitos ou juízos viciados. Um âmbito de aprendizagem de completa abertura que evocava, nas palavras de Godofredo Iommi, um incessante “*volver a no saber*”.³

“*Este volver a no saber, no se trata de ignorancia ni de ingenuidad, todo lo contrario, es un estado del espíritu que intenta hacerse a la pregunta, es una abertura y, no un apresurarse a dar respuesta como si se tratara de resolver un problema. No.*”⁴

O grupo decide então fundar a *Ciudad Abierta*, adquirindo, em 1971, um terreno de 270 hectares, situado no setor de Ritoque, a cerca de 25 km de Valparaíso,

¹ Restruturada em 1998.

² “(...) se han lanzado a la aventura artística de abrir mundo, de conformar una nueva vía para la arquitectura, que no copia lo surgido en otras latitudes, como tampoco lo que la moda dicta.” CÁRAVES SILVA, Patricio. *La Ciudad Abierta de Amereida: Arquitectura desde la Hospitalidad*. p.68.

³ IOMMI, Godofredo. *Apertura de los Terrenos*. <http://www.ead.pucv.cl/1971/apertura-de-los-terrenos/>

⁴ CÁRAVES SILVA, Patricio. Op.cit. p.15.

X_ *Der Gang Aufs Land*

(*Ida al Campo*)

Excerto

Federico Hölderlin

Poema lido num dos atos

de *Abertura dos Terrenos*

celebrando o centenário

da morte do poeta alemão,

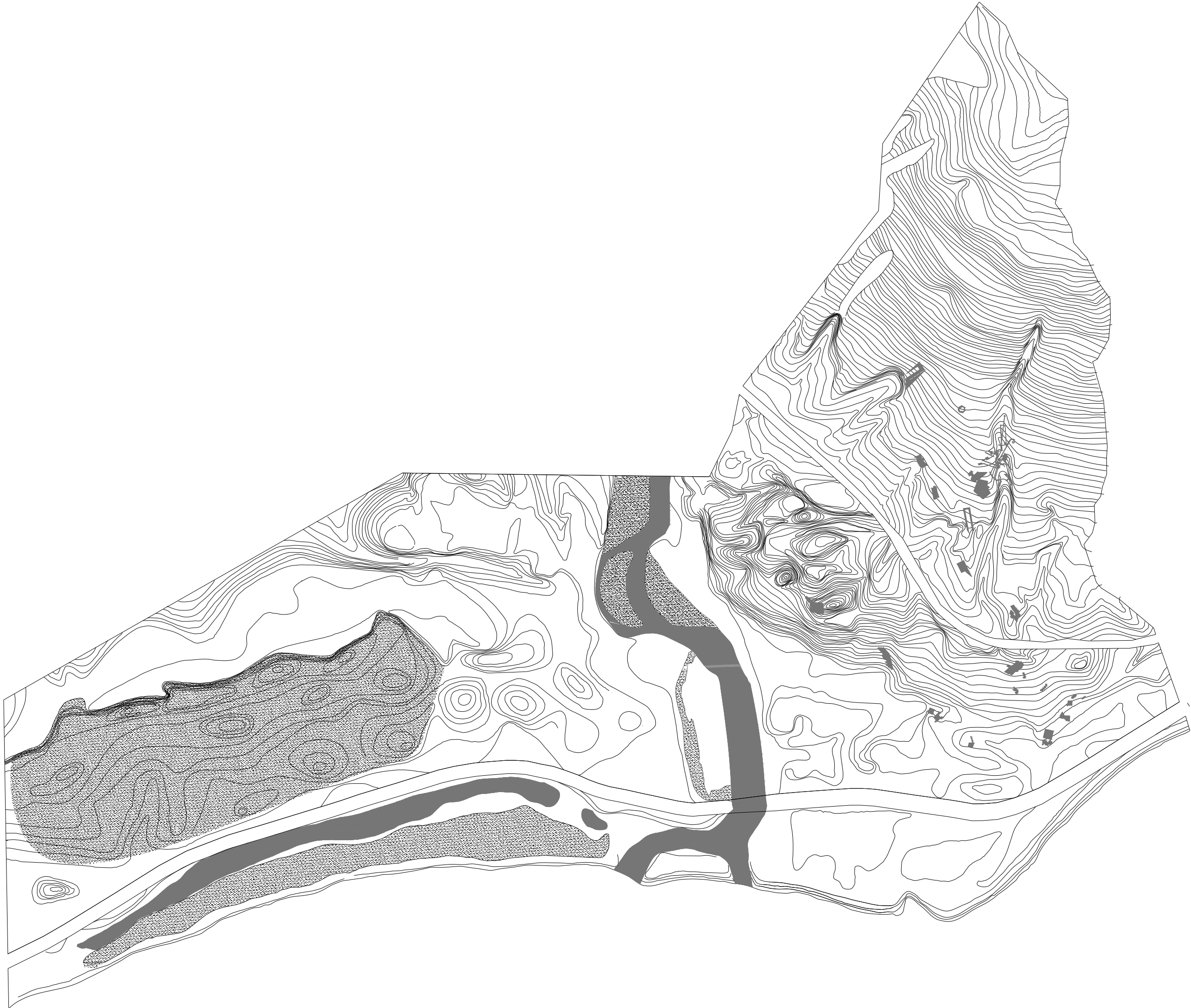
e quie pretende evocar

o sentido do habitar na

Ciudad Abierta.

59_ *Apertura de los*

Terrenos



numa localidade bordeada pelo oceano Pacífico, denominada de *Punta Piedra*. Este terreno é definido por duas partes, separadas por uma estrada principal: uma zona baixa mais densa, fundamentalmente constituída por dunas, que acompanha o mar por 3 quilómetros; e uma zona alta mais ampla, mas de menores dimensões, localizada no topo do cerro. Na altura em que este foi adquirido, toda a zona envolvente seria pouco ou nada intervencionada, o que influenciou bastante a decisão do grupo em se apropriar do local. Daqui, recolheram um sentido manifesto pelo tal poema épico de América, sentido de um território *virgem*, ainda por explorar e intervir, ideal na *abertura* à investigação, desprovido de regras generalizadas ou condicionamentos provocados por outras construções, sem qualquer relação com o próprio contexto. Aqui, é a palavra poética que toma justamente o papel de denunciar e se apropriar daquilo que é particular do lugar, e naturalmente, dar lugar à sua transformação.

Assim, o reconhecimento da cidade é concretizado celebrando o sentido poético de *Amereida*, celebrando a palavra que é própria do seu território - celebrando o ato de *Abertura de los Terrenos*. Nesta *fiesta* os participantes são levados à descoberta, traçando um percurso lúdico e contemplativo que é marcado por 4 atos poéticos, intervalos para a partilha da palavra. Em conjunto, procuram desvelar esse território, abraçar aquilo que o próprio lhes oferece e ensina, enquanto América e americanos. *Amereida* será então o seu suporte, a consciência trazida à realidade pela palavra, que sempre evoca essas duas noções fundamentais para a compreensão desse território americano: *o abandono e o limite*.⁵ É a partir desta dualidade que se definem os atos poéticos, abandonando-se ao desconhecido, desafiando os limites reconhecíveis, jogando e tateando, para dar a conhecer um novo e autêntico limite. Este limite, tal como Godofredo Iommi apresenta no texto de *Apertura de los Terrenos*, é entendido como aquilo que conecta um e outro lado, o eixo que tudo agrega; como uma orientação à abertura.⁶

*“A su vez esta plenitud y al mismo tiempo totalidad del límite que aparece principal en todas y en cualquier parte de la isla, se da como indefinición. Y con ello, también, el reclamo de orientación. De este modo la plena limitación se abre en orientación.”*⁷

⁵ IOMMI, Godofredo. *Apertura de los Terrenos*. <http://www.ead.pucv.cl/1971/apertura-de-los-terrenos/>

⁶ Ibidem.

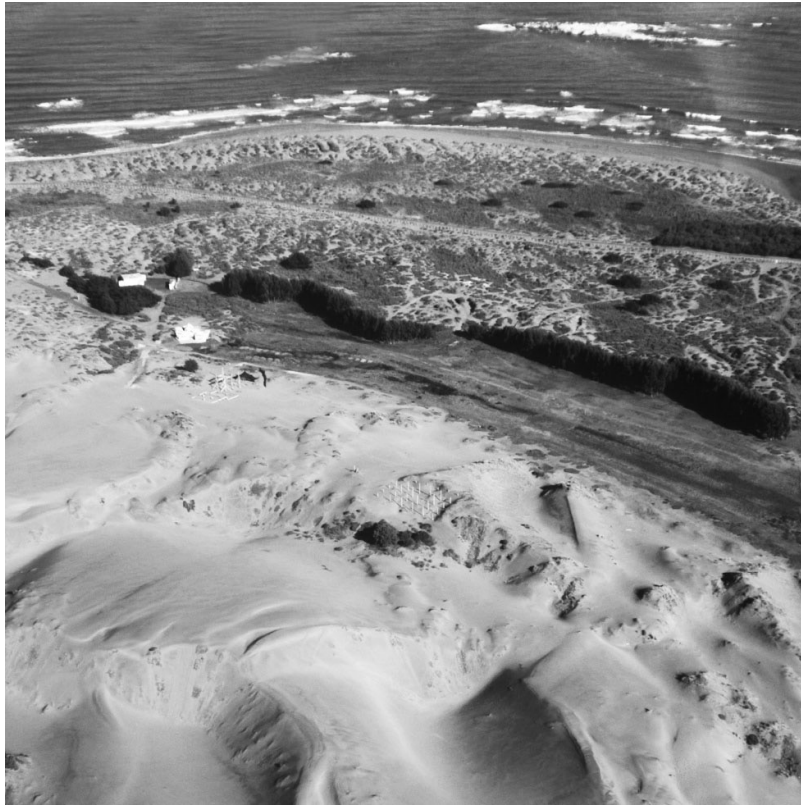
⁷ Ibidem.

60_ Planta geral da *Ciudad*

Abierta

Primeiras intervenções

Escala 1:6000



61



62

A absoluta disponibilidade dos participantes seria condição fundamental para tal reconhecimento, condição que irá fazer parte de toda a experiência que toma lugar na *Ciudad Abierta*. Disponibilidade para se pôr em confiança com o inesperado e o desconhecido, numa *inescrutável vigília*.⁸ O percurso culmina justamente num último encontro poético sobre as dunas, cuja presença e até mesmo a própria índole se traduz em *pura disponibilidade*.

*“No son firmes, están a merced del viento, no son tierra, no son mar y por lo tanto ya nunca playas. Reciben las huellas hundiéndose con ellas y borrándolas después. Recogen la luz con una homogeneidad indivisa y multiplicada en infinitos matices a la vez, siempre cambiantes en la inmovilidad.”*⁹

Por força desse vento imponente que faz vibrar todo Valparaíso, as dunas de Ritoque movimentam-se numa dança contínua de vai-e-vem que apaga quaisquer vestígios que não os do próprio momento. Desta forma, assumem uma completa *disponibilidade* à transformação, ao re-desenho do lugar. Compreendem uma condição de constante mutabilidade que, a cada momento, configura uma nova topografia, uma nova paisagem a intervir – como uma *obra aberta*. Aqui, apenas a sua presença é constante, assomando-se sempre da mesma forma: de forma instável, diferente de cada vez. Como apresenta Iommi, será como um *transe de desaparecimento*,¹⁰ uma suspensão que obriga à vigília sobre a intempérie que nos rodeia, que reclama uma orientação, um sentido. Como um aviso para não nos fixarmos no que é tomado como adquirido e que condiciona aquilo *que estamos prestes a conhecer*.¹¹

*“Y esa suerte de rasgadura sea, a la postre, la real abertura sin fondo, el abismo de libertad, la realidad de nuestras arenas, de su incesante volver a no saber.”*¹²

Esse estado contínuo de *volver a no saber* é condição própria dos terrenos, abertos em tudo o que de concreto lhe diz respeito: *em forma e acontecer, lugar e palavra, real transparência ou limite*,¹³ tudo aquilo que se concretiza em Ágora.

61/62_ Território *Ciudad Abierta*
Zona baixa arenosa

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ EAD PUCV. *Ritoque: Ciudad Abierta (1969 hasta la actualidad)*.

http://wiki.ead.pucv.cl/images/7/70/CCA_1992_Ritoque_Ciudad_Abierta.pdf

¹² IOMMI, Godofredo. *Apertura de los Terrenos*. <http://www.ead.pucv.cl/1971/apertura-de-los-terrenos/>

¹³ Ibidem.

*“Poéticamente la ciudad sólo puede comenzar por el ágora (...)”*¹⁴

Tal como iremos desenvolver mais à frente, a Ágora é o ponto de partida para toda a construção da *Ciudad Abierta*, constituindo o espaço que fixa essa abertura e disponibilidade dada pelo próprio terreno. Neste espaço público, que existe fundamentalmente para provocar o encontro, nada é tomado como assumido, procurando libertar os intervenientes de todos os seus preconceitos e abraçar a condição volúvel da sua experiência, contribuindo de forma crítica para o encontro. Assim, é possível perceber que toda a experiência da *Ciudad Abierta*, se constrói a partir daquilo que lhe é próprio e natural, agarrando esta qualidade efémera nas próprias experiências arquitetónicas, abraçando a narrativa cambiante do terreno que as envolve, para construir a própria.

Nesta cidade não existe mesmo qualquer tipo de planeamento urbano prévio, e as poucas ruas que conectam as várias zonas são conformadas pelo próprio terreno, evitando qualquer tipo de intervenção massiva ou impositiva. Estes constituem pressupostos completamente inovadores que confrontam o modelo de organização tradicional da cidade latino-americana (imposto no período de colonização), definido pela quadrícula reticular de traçado absoluto, completamente desligado do lugar e possível de ser implantado em qualquer ponto. Aqui, o local das próprias construções é fixado de forma completamente autónoma, desligando-se dos seus objetos envolventes, *emergindo* desde a sua própria topografia. A obra ganha então a capacidade de ser implantada ou desmontada de acordo com as necessidades da própria cidade, definindo o seu desenho no próprio momento da sua construção, sem qualquer tipo de predeterminação. Apesar de algumas (poucas) estruturas serem definidas como construções fixas¹⁵, *“há muito do efêmero que aparece e desaparece (...)”*¹⁶ e a cidade aproveita-se desse fenómeno enquanto forma de constante reorganização e de desafio permanente à atividade recreativa e criativa que aqui toma lugar.

Na verdade, a corporação adquiriu o terreno da *Ciudad Abierta* enquanto parque cultural e recreativo da cooperativa.¹⁷ Evidentemente que este não seria

¹⁴ CÁRAVES SILVA, Patrício. Op.cit. p.16.

¹⁵ Estruturas como o cemitério, o anfiteatro exterior, o templo, o poço.

¹⁶ “A pesar de que hay estructuras claras y definidas como las construcciones fijas, hay mucho de lo efímero que aparece y desaparece y que podría ir conformando nuevas posibilidades para la inclusión de elementos que hagan más coherente el sentido de “parque”.” SARAVIA, Alison. *Parque Cultural Ciudad Abierta/Amereida*. [http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Proyecto_parque_cultural_y_recreativo_Amereida_\(7%C2%AA_etapa\)](http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Proyecto_parque_cultural_y_recreativo_Amereida_(7%C2%AA_etapa))

¹⁷ Hoje é conhecido como *Parque Costeiro Cultural e Recreativo Amereida*, (assim aprovado no

um sentido recreativo de simples desentação, mas antes de fruição reflexiva, de contemplação, investigação e experimentação, que se apropria da condição inconstante mas construtiva da própria *Ciudad Abierta*.

*“(...) así, se entiende entonces que su público objetivo serán personas ligadas a las disciplinas artísticas que quieren conocer un lugar de experimentación a través del trabajo in situ (...) Personas que quieran recrearse pero entendiendo la palabra como un “ocio de investigación”; esto sucede por ejemplo cuando existe pausa en el paisaje, que da cabida a la observación y experimentación en el lugar.”*¹⁸

As experiências arquitetônicas que aqui tomam lugar assumem o seu valor pelo caráter lúdico e pedagógico que cada uma delas proporciona de forma inesgotável. Na verdade, tais experiências apenas se tornam possíveis a nível legal por serem admitidas como obras em processo de construção, de interminável *re-construção*.¹⁹

Este constitui, portanto, um campo de trabalho independente, onde a partir do momento em que se forma, é possível exaltar os princípios utópicos do grupo, fora do contexto da sociedade convencional onde tal projeto se tornaria inexecutável. Assim, recusando qualquer ideia de lucro ou de domínio sobre o próximo, a *Ciudad Abierta* ganhou a capacidade de perdurar no tempo, libertando-se de qualquer tipo de entidades terceiras que pudessem condicionar o desenvolvimento do seu trabalho. Aqui, a corporação dedicava-se simplesmente a uma vida de investigação, tomando como leis próprias a abertura, o pluralismo, a hospitalidade, a recusa da violência, o estudo, a criação, a paz.²⁰

Assim, seja pela qualidade utópica sobre a qual assentam os seus princípios, seja por força da condição não-utópica que lhe é imposta pela realidade, a *Ciudad Abierta* recolhe bastante da poética da abertura. Na verdade, ela assume-se simples e infinitamente *aberta*,

*“Abierta al oficio de arquitecto. Abierta viene a señalarnos una invitación a estar en una constante renovación. Abierta a re-apasionar el mundo.”*²¹

Plano Regulador Metropolitano de Valparaíso) e constitui sede da Corporação Cultural Amereida e um laboratório de artes e arquitetura em colaboração com a PUCV.

¹⁸ SARAIVA, Alison. Op.cit.

¹⁹ Conversa com Oscar Santis, atual hóspede da *Hospedería del Errante*.

²⁰ CÁRAVES SILVA, Patrício. Op.cit. p.68.

²¹ CÁRAVES SILVA, Patrício Op.cit. p.23.

.2 a poética da *Ciudad Abierta*

*“Así, vemos que la Ciudad Abierta es floración poética; producto de un ir interrogando al acontecer y construyendo al par, su amparo, junto con ir dando y dándose razón de lo hecho, que dan cuenta pública de su actuar. Es que su hacer-pensar, es ante el mundo, por ello son de carácter público. Ante esta responsabilidad poética. Libre obligación de los que día a día la construyen. Es un campo abierto a la experimentación, acrecentando la visión de Amereida.”*²⁴

abstração .

*“No se trata, claramente, de un problema de formas, sino de un marco de reflexión, de un ambiente de ideas desde el cual aborda el arte y la arquitectura. Dentro de este marco, el foco de atención está puesto en un tema arraigado también en la Escuela de Valparaíso casi desde el momento de su creación: la abstracción.”*²³

Ao considerar os princípios sobre os quais assenta o projeto da *Ciudad Abierta*, torna-se possível compreender que a sua atividade experimental irá assentar numa base bastante subjetiva, mesmo intuitiva. Tal base, como já foi mencionado, naturalmente conforma uma postura de pressupostos ausentes, de libertação das várias dimensões (não essenciais) impostas sobre o campo de trabalho das artes e particularmente da arquitetura. Nas palavras de Alberto Cruz, *“architecture has the capacity to embrace the indications of function, constructive method, material, economy and social or ecological factors but never should these become its foundations.”*²⁴ Na *Ciudad Abierta*, toma lugar a criação poética que compõe a sua matéria partindo da simples e autêntica realidade da experiência sensível, trazendo consigo toda a complexidade inerente ao próprio sujeito.

A questão será como desenvolver este caráter intuitivo, que reconheça de forma autêntica o caráter essencial das *coisas* que nos rodeiam, dos fenómenos com que nos deparamos, capaz de operar de forma pertinente? Como se pode reconhecer e tratar essa matéria vital que suporta toda a *poiesis*?

É nesta procura que o trabalho desenvolvido na *Ciudad Abierta* se irá apropriar da *abertura*, como forma de decantar esse impulso. Ela surge no *canto às possibilidades* criativas de cada um, que se assomam nesse encontro sensível e imediato com a realidade.²⁵ Possibilidades que, apesar de se desviarem da lógica e da realidade, acabam sempre por partir dela, considerando-a apenas pelo que

²² CÁRAVES SILVA, Patrício. *La Ciudad Abierta de Amereida: Arquitectura desde la Hospitalidad*.p.67.

²³ CRUZ OVALLE, José. *José Cruz Ovalle, Hacia una Nueva Abstracción*. p.9.

²⁴ CRUZ COVARRUBIAS, Alberto. Cit. em PÉREZ M., Hector. *Ciudad Abierta/Open City: Tracing, Mapping and Plotting its Trajectory*. p.6.

²⁵ CRUZ OVALLE, José. Op.cit. p.17.



63



64

é prematuro: “forma embrionaria o ausencia de forma, acompañada de un lenguaje ambíguo, (...)”²⁶. Quando tal abertura à ambiguidade é consolidada, como de facto o é na *Ciudad Abierta*, muitos dos aspetos que recolhemos da realidade, e que parecem diferentes ou mesmo contraditórios, reencontram-se; reencontram-se, no entanto, sem nunca se sobrepor. Como uma “totalidade irredutível”, íntegra, não apenas completa na soma das suas várias partes,²⁷ capaz de intensificar essa experiência sensível imediata, de forma mais abrangente e completa.

Paradoxalmente, torna-se possível perceber que é a abertura que permite alcançar a síntese, que recolhe essa essência de uma experiência. Como um *elogio*, resultado de um rigoroso exercício reflexivo e intuitivo, de recolha e tratamento da informação essencial que atravessa as múltiplas dimensões que integram a experiência.²⁸ A *abstração* é precisamente o instrumento que orienta essa tarefa, que permite esse “salto desde a generalidade (símbolos, sugestões, evocações) à singularidade da forma.”²⁹ Ela surge como um desprendimento do assumido, um distanciamento da realidade que permite olhar além do concreto, recolhendo e sintetizando, na sua simultaneidade, as dimensões (desta vez) essenciais da experiência poética. É a abstração, que tal como na poética da Obra Aberta, traz a claridade à situação.

“Lo abstracto va ciertamente en ese paso de más y su espesor; que sitúa la obra en este segundo momento de lo no inmediato: aquel que puede colocarnos en la simultaneidad del espacio, como enteridad, y del tiempo en cuanto presencia cual presente múltiple.”³⁰

É pelo mesmo sentido que a Escola de Valparaíso desenvolve esse exercício da *Observación Arquitectónica*, como forma de permanência investigativa, que exerce a contemplação, na sua condição de abstração, como atitude especulativa.

“Especular es ejercer la contemplación y la contemplación como posición es la abstracción.”³¹

²⁶ Ibidem. p.16.

²⁷ Ibidem. p.18.

²⁸ PUENTES RIFFO, Mauricio. *La Observación Arquitectónica de Valparaíso: su periferia efímera*. p.42.

²⁹ “(...) salto desde la generalidad (símbolos, sugerencias, evocaciones) a la singularidad de la forma.” CRUZ OVALLE, José. Op.cit. p.16.

³⁰ Ibidem. p.18.

³¹ CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis. *De los Campos de Abstracción y los Elementos para*

É também neste sentido que surgem os *Campos de Abstração* (já apresentados), integrando o processo especulativo e investigativo de muitos projetos construídos na *Ciudad Abierta*, e de forma bastante particular a *Hospedería del Errante*.

*“Los campos de abstracción (...) son una forma pre-arquitectónica y su característica – es la sustracción de n dimensiones que conforman la arquitectura: la ubicación, la orientación, la función, la distribución, entre otras (recepción Municipal).”*³²

Este exercício, desenvolvido por Manuel Casanueva, procura reestabelecer o cubo como primeira premissa para o desenvolvimento do espaço arquitetónico. Esta figura geométrica, nas palavras de Casanueva considerada *obsoleta*, é tema de nova abordagem numa dissertação desenvolvida pelo professor e seus alunos, denominada *Tesis del Arquitecto Orfebre*.³³

*“Es una obsolescencia que no es del cubo sino de quien lo habita, pero más precisamente de quien se pregunta por espacios y la forma de habitar, es un sustrato de ‘poiesis’.”*³⁴

De acordo com esta tese, o cubo encontra o seu lugar na arquitetura *“pelo seu singelo encontro com o chão, o céu e as quatro regiões circundantes”*³⁵. Na verdade, considerando a sua possibilidade de transformação, deformação, desintegração, etc, o cubo chega a ser um paradigma arquitetónico, e de acordo com a *Tese del Arquitecto Orfebre*, a sua renovação parte da simples introdução da *“coordenada da incerteza.”*³⁶ Nesta perspetiva, é tarefa do *arquitecto artesão* modelá-lo de acordo com a sua intuição, apelando à inteligência das mãos que antecipa a própria razão,³⁷ modelando tecnicamente uma determinada sensibilidade.

una Arquitectura Experimental.p.25.

³² CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis, MARTIN, Manuel, JELDES, Juan Carlos. *Cierre de lo Inconcluso de la Hospedería del Errante: informe final proyecto FONDECYT N° 1980307-98-99*.

³³ *Tese do Arquitecto Artesão/Artífice*.

³⁴ CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis. *De los Campos de Abstracción y los Elementos para una Arquitectura Experimental*.p.15.

³⁵ “Si bien el cubo, longevo en la Arquitectura, lo es por su encuetto encuentro con el suelo, el cielo y las cuatro regiones circundantes, (...)” CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis, TALLER 5º AÑO. *Tesis del Arquitecto Orfebre*. Cap. D.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ “(...) lo que caracteriza a estos campos es que apelan a la inteligencia de las manos, que en estos casos van por delante de la razón.” CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis. *De los Campos de Abstracción y los Elementos para una Arquitectura Experimental*.p.86.

A técnica assume-se, portanto, como a intermediária dessa concretização, participando como matéria que orienta e desenvolve a obra poética, em cada gesto indagando as suas infinitas possibilidades de concretização, de cada vez propondo-a. E este constitui justamente o sentido do exercício dos *Campos de Abstração*. Como um laboratório que se propõe a formular consultas e *fazer aparecer o fenómeno*.³⁸

Este compõe um exercício de grande liberdade criativa que evoca um estado que, apesar de consciente, se assume completamente desprendido das formas e métodos do quotidiano, para criar a sua própria ordem, evocando a imaginação. Imaginação, não como pura fantasia ou sensibilidade, algo completamente vago ou vazio de consciência, mas como algo operativo e reflexivo.

*“to let desire talk, to give voice to buried impulses ostracized by the radiant and luminous part of the logos, is the commitment that characterizes the spiritual outsiders of architecture.”*³⁹

É precisamente esta ideia que define a postura da *Ciudad Abierta*. Aqui, *logos*⁴⁰ aparece num sentido ordenador de uma unidade lógica entre elementos diferenciados e permutáveis que, por tal, admite a possibilidade de a cada momento seguir uma nova orientação. Como um jogo, que no seu rigor, abraça uma certa condição volúvel, mesmo alienante, que conquista a sua autonomia. Em suma, uma celebração do *“supremo rigor da liberdade”*⁴¹, e por isso, concretização autêntica da condição poética que sustenta o homem.

*“It realizes in the imperfect world and in confused living, a temporary, limited perfection... (...) We said that play tends to be beautiful... Play bonds and frees. It attracts interest. It fascinates, in other words it enchants. It is full of the two most noble qualities that man can recognize in things and express himself: rhythm and harmony.”*⁴²

³⁸ “Los campos de abstracción fenomenológicos son el laboratorio donde pueden formularse consultas y *hacer aparecer* el fenómeno.” Ibidem. p.154.

³⁹ DE SESSA, Cesare. Cit. em ALFIERI, Massimo. *La Ciudad Abierta*. p.105.

⁴⁰ *Logos*: do latim *verbo*; palavra grega que significa *palavra, discurso, argumento*.

⁴¹ PEREZ DE ARCE, Rodrigo. *Libro de Torneos*. <http://www.ead.pucv.cl/2009/libro-de-torneos/>

⁴² HUIZINGA, Johan. Cit. em ALFIERI, Massimo. Op.cit. p.90.



65



66

O *jogo* representa essa experiência lúdica plena, que expressa verdade e felicidade, combinando harmonia, tensão, ritmo, variação, desenlace e libertação.⁴³ E a *Ciudad Abierta* define o espaço onde tal experiência toma lugar, governada por uma ordem específica e absoluta, que se abre à participação livre, consciente e positiva, fundamentada no *logos*, na palavra. Nesse estado de abertura que a caracteriza, “*el trabajo no es complemento ni opuesto del ocio, como no lo es del estudio, de las edades, de la existencia misma, porque en tal estado la vida se juega en su multiplicidad genuina y se juega –precisamente– porque ella es nada más que juego.*”⁴⁴

Tal como já foi mencionado, o próprio espaço que acolhe a *Ciudad Abierta* assume-se como “*Parque Cultural y Recreativo*”, sugerindo um convite à recreação. Como uma ocupação voluntária, determinada por certos limites de tempo e espaço, acompanhada “*por um sentido de tensão e alegria, e pela consciência de ‘ser diferente’ da ‘vida cotidiana’*”⁴⁵. Algo que atravessa toda a experiência desta cidade, celebrado e identificado na própria abertura dos seus terrenos ao ser tomado um conjunto de simples desafios e intervenções lúdicas como forma de reconhecer e aventurar-se no território. É mesmo o próprio lugar que num incessante “*volver a no saber*”, permite a *re-creación*,⁴⁶ o constante recomeço do jogo.

“*Las arenas vistas en el acto poético de apertura de los terrenos recogen la recreación pero en un sentido más cabal.*”⁴⁷

A unidade curricular de *Cultura del Cuerpo* constitui uma celebração genuína e desvinculada desse estado de recreação, mas que exige total envolvimento e consciência da sua condição de coletividade. Nesta disciplina da EAD que

65_ Torneio Edro v/s Olides

66_ Calzada de las Aguas

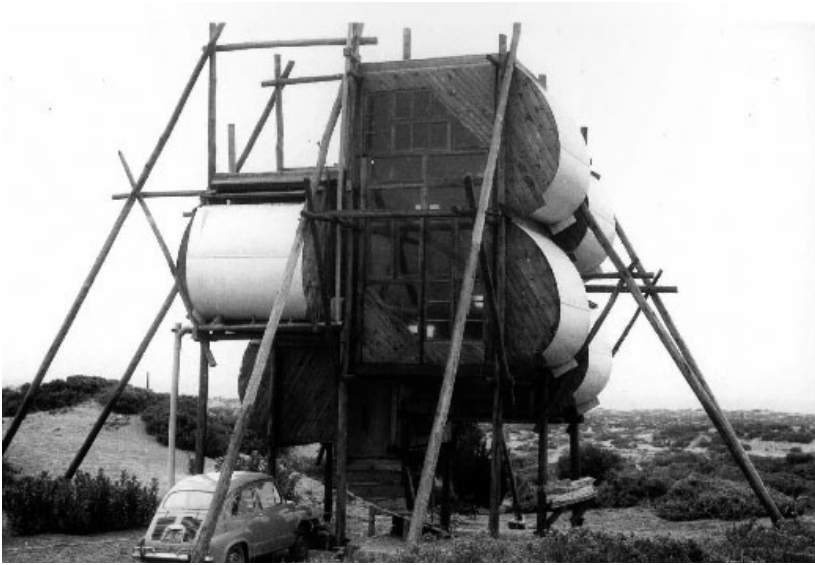
⁴³ Manuel Casanueva, professor da EAD e membro da Corporação Cultural Amereida, foi o responsável pela conceção e realização de grande parte dos jogos e torneios que tomaram lugar na *Ciudad Abierta*. Acreditando na importância do seu papel didático na experiência docente, inventou e desenvolveu uma série de jogos, apropriando-se de forma extremamente pertinente das condições fenoménicas e físicas que compreendem um jogo: tempo, ritmo, plástica, considerações corporais, coreografias, interação. “Cada juego es un teorema.” PEREZ DE ARCE, Rodrigo. *Libro de Torneos*. <http://www.ead.pucv.cl/2009/libro-de-torneos/>

⁴⁴ IOMMI, Godofredo. *Apertura de los Terrenos*. <http://www.ead.pucv.cl/1971/apertura-de-los-terrenos/>

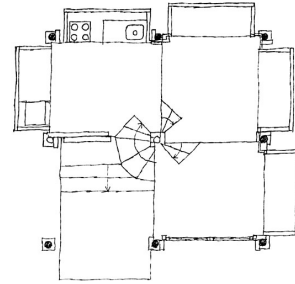
⁴⁵ “(...) accompanied by a sense of tension and joy, and by the awareness of “being different” from “ordinary life”. ALFIERI, Massimo. Op.cit. p.92.

⁴⁶ *re-creación*: em espanhol *recreação* mas também *re-criação*.

⁴⁷ IOMMI, Godofredo. *Apertura de los Terrenos*. <http://www.ead.pucv.cl/1971/apertura-de-los-terrenos/>



67



68



69



70

toma lugar na *Ciudad Abierta*, procura-se desenvolver uma dimensão física da inteligência mais complexa, uma consciência mais incisiva do habitar humano, dos seus movimentos e formas de ocupar o espaço, tanto na sua individualidade como na consciência de ser parte integrante de um conjunto.

É justamente através da dimensão coletiva do *jogo* que é desenvolvida essa capacidade de abstração e reconhecimento de relações entre fenómenos; como forma de considerar o conjunto e identificar os princípios fundamentais que governam os vários processos, humanos ou naturais. Pelo desenvolvimento destas capacidades, procura-se construir uma flexibilidade reflexiva que irá guiar e sustentar o próprio desenvolvimento dos processos de investigação da escola e da *Ciudad Abierta*.

Este assume-se então como o campus ideal para abraçar e intensificar todas estas capacidades e consciências sobre a experimentação, um espaço onde não existem soluções ou fórmulas predefinidas de projeto, apenas regras que regulam o jogo da liberdade das formas pensadas no coletivo. Regras essas dadas pelo *jogo abstrato das geometrias*,⁴⁸ pela composição informal, que abraça o acaso, ou mesmo o erro na sua qualidade poética, criativa. Neste laboratório, as obras são realizadas “da forma menos sistemática possível”⁴⁹, em constante reinvenção, recusando a repetição de formas ou resultados.

“La forma se rechaza como punto de partida a priori, como límite definido, y se entiende como algo siempre inacabado, en exploración permanente, como proceso heraclítico de movimiento y crecimiento.”⁵⁰

Na verdade, (tal como já foi mencionado) as construções que tomam lugar na *Ciudad Abierta* recusam a própria dimensão de permanência, pelo caráter fechado e possessivo que tal dimensão implicaria.⁵¹ Elas assumem-se simplesmente abertas, admitindo a permanente re-intervenção e transformação, tornada possível (tal como na *obra aberta*) pela estrutura de base abstrata que as define, geométrica e conceptual, sempre possível de desenvolver e expandir.⁵² Admitem-

67_ Hospedería de la Alcoba

Obra orientada por David Jolly e Patricio Cárcaves
1978

68_ Hospedería de la Alcoba
Planta

69_ Hospedería de la Entrada

Obra orientada por Boris Ivelic
1985

70_ Hospedería Colgante
Obra orientada por David Lusa
2006

⁴⁸ ALFIERI, Massimo. Op.cit. p.82.

⁴⁹ Ibidem. p.23.

⁵⁰ MONTANER, Josep Maria, *Sistemas Arquitectónicos Contemporáneos*. p.173.

⁵¹ Obras como *Ágora de Tronquoy*, *Galería de la Puntilla*, *Casa de los Nombres*, *Torres del Agua*, constituem alguns exemplos de obras que foram construídas, mas que atualmente são inexistentes.

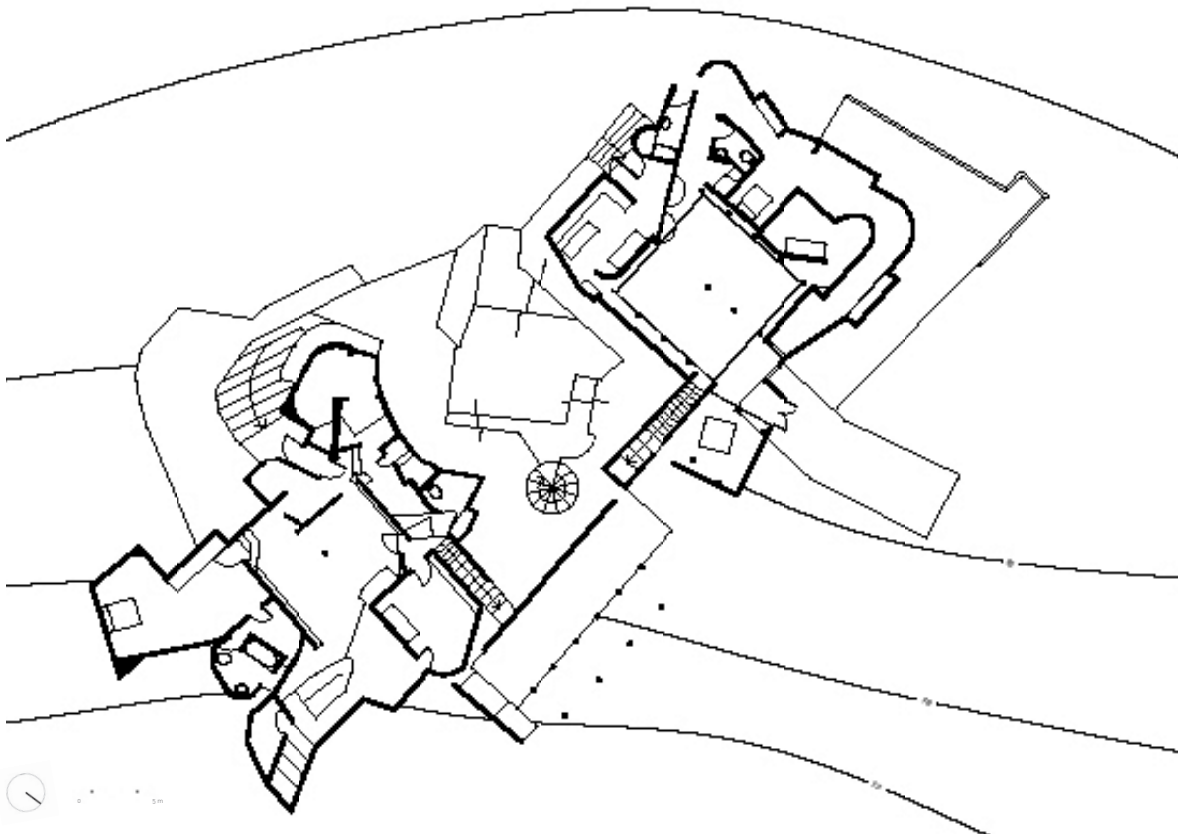
⁵² Neste caso tanto a *Hospedería de la Entrada* como a *Hospedería de la Alcoba* (em português, *Alcova*) apresentam-se como exemplares. A primeira, construída numa zona de altas dunas, é



71



72



73

se mesmo como *perecíveis*, “*and their builders do not trouble themselves about this fate, just as someone who plays knows that the game begins and ends. The player, however, is always ready to begin again.*”⁵³

Apoiadas na consciência da imprevisibilidade e inconstância da realidade, estas construções assumem mesmo ideia do caos como algo positivo no seu desenvolvimento criativo.⁵⁴ É construída uma narrativa que não encontra nenhuma relação com o objeto perfeito, artificial. O controlo sobre a sua formalização é de tal forma desvalorizado, que as obras traduzem mesmo alguma dificuldade na compreensão imediata, admitindo uma certa “*agressividade involuntária por perseguir uma lógica interna e uma coragem moral de estranha qualidade.*”⁵⁵ Os seus autores nunca copiam ou reproduzem o que vêm à sua volta; esforçam-se por pensar, trazendo com este esforço o risco que lhe é inerente.

As formas desenvolvidas neste laboratório possuem tais rasgos inéditos, que tanto podem resultar em rápido atrativo, como em total desconcerto. Tal como foi já mencionado no caso da Obra Aberta, tal fenómeno ocorre naturalmente pelo fato de uma narrativa mais complexa, fora do sistema institucionalizado de comunicação, recorrer a uma área mais ampla da sensibilidade, que, naturalmente, corre o risco de conformar um campo de compreensibilidade mais reduzido. No

71/72_ Hospedería del Banquete

Obra orientada por
Godofredo Iommi e Alberto Cruz
1975

73_ Hospedería del Banquete
Planta
Escala 1/500

completamente elevada do solo, assente em pilares de madeira, como um elogio ao *piano nobile* que é tomado como o piso único da hospedaria, no sentido de valorizar os espaços de vivência íntima partilhada. O conjunto é composto por 3 módulos residenciais (de 12m² de área), e um outro módulo de área comum, (casa de banho e cozinha). Nas terminações da estrutura surgem também outras áreas comuns, que apesar de diferirem da unidade modelar, possibilitam a sua continuação. Por sua vez a *Hospedería de la Alcoba*, desenvolve uma estrutura inovadora, composta por um conjunto de unidades modelares, possível de se desenvolver continuamente por agregação, progredindo de forma rotacional em volta de um único eixo vertical ascendente. “*This result in a sort of gigantic spiral stair-case*”. ALFIERI, Massimo. Op.cit. p.140.

⁵³ ALFIERI, Massimo. Op.cit. p.90.

⁵⁴ Um dos melhores exemplos para compreender tal ideia será a *Hospedería del Banquete*, projeto que assume uma estratégia de organização bastante complexa, de conceção fundamentalmente tridimensional, que define “*uma rede de espaços de tamanhos variáveis*”, conectados e intrincados por um sistema de meios pisos. Tentando combinar num mesmo edifício íntimo com *público* (espaços para reuniões, laboratório de projetos, etc), *interior* e *exterior*, o espaço alimenta-se dessa variação, do arranjo quase caótico de espaços agregados ou fundidos entre si, admitindo a própria ideia de *caos* como aquilo que atribui unidade e continuidade a toda a obra. “*distances ascend and descend with an endless continuity that takes the possibilities of a promenade architectural of the utmost complexity to an extreme.*” Aqui é possível identificar um certo caráter dissonante, de estranheza, que recolhe a atenção; alguns pátios são desenhados como exteriores cobertos, e outras divisões claramente interiores recebem pavimento arenoso; outros espaços admitem mesmo a ausência de qualquer programa, tratados de forma tal, “*that can genuinely be defined as “abstract”.* *They are spaces that inspire a silent contemplation, accompanied by a sense of awe.*” ALFIERI, Massimo. Op.cit. p.118/120

⁵⁵ “(...) FENOMENO POETICO (...) y aceptan la destrucción del formalismo externo buscando una forma interna lo que los hace difíciles para quien mira el exterior como único resultado, que ellos abandonan fríos y sin remordimiento hasta con agresividad involuntaria por perseguir una lógica interna y una coraje moral de estranha calidad.” BORCHERS, Juan. *Institución Arquitectónica*. p.78.

entanto, tal como afirma Massimo Alfieri, no encontro com a obra de Ritoque *“it is clearly evident that, by following the astonishment of the first perceptive approach with a moment of reflection, they are also visible in their guise of skilful exercise on a theme inspired by geometry, varied each time and carried out on the forgetful surface of sand, instead of on the drawing table.”*⁵⁶

Neste campo de trabalho é abraçado um *método mais espontâneo*, sempre executado no próprio local de intervenção, de forma bastante improvisada e natural, abraçando completamente aquilo que lhe é oferecido pelas circunstâncias. São geradas formas *ad-hoc*, que aproveitam materiais orgânicos ou reciclados de outros contextos. Formas que constituem evidência dessa capacidade de retirar ao objeto todas as dimensões que o determinam para uma função específica, que não sejam a sua estrutura ou os seus valores sensíveis; ou seja a capacidade da sua abstração. Abstração da realidade para poder manipulá-lo, transformá-lo e criar algo.

*“Los contornos de los objetos se disuelven, las formas ensayan traducir el simbolismo, la lógica y la estructuración hacen crisis; dentro del objeto artístico aparecen cierto tipo de relaciones internas que se convierten en la esencia misma; lo vago, lo indeterminado, lo inmaterial entendidos como hechos voluntarios y positivos.”*⁵⁷

É deste modo que na *Ciudad Abierta*, partindo do conhecido, nos escapamos em direção ao desconhecido, estabelecendo um verdadeiro processo de investigação que assenta sobre uma base abstrata, uma linguagem que não generaliza, e que identifica a particularidade de cada experiência e de cada ofício. É mediante essa linguagem que podemos encontrar essa qualidade essencial do *“quehacer arquitetónico, abierto por Amereida y por el pensamiento de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso.”*⁵⁸

⁵⁶ ALFIERI, Massimo. Op.cit. p.84.

⁵⁷ CRUZ CÓVARRUBIAS, Alberto. Cit. em: BORCHERS, Juan. Op.cit. p.78.

⁵⁸ CRUZ OVALLE, José. Op.cit. p.13.

poesia .

*“The schools translates this condition of man [poetic] into a potential relation to architecture; by attempting to fuse (or fuse oneself) with poetry in order to make and reside.”*⁵⁹

Na perspectiva do grupo da *Ciudad Abierta*, é então no confronto com o desconhecido, na ausência de tudo aquilo que entendemos como válido ou seguro, que cada um de nós se vê obrigado a procurar outras formas de compreensão, de explorar outros sentidos. É na margem da consciência que o homem se vê necessariamente guiado pela própria condição poética, pela matéria que o define, impossível de fixar ou conter, dando lugar a uma expressão poética através da qual ele *“se reconhece originalmente”*⁶⁰.

*“¿Cuál el método para desfondar lo desconocido? «El razonado desorden de los sentidos». No basta entender sentidos como órganos externos o internos de percepción. Se trata de los sentidos del lenguaje. Por allí lo nuevo y desconocido. Un razonado desorden.”*⁶¹

Segundo Alberto Cruz, a poesia é justamente a linguagem que assume de forma mais expressiva e contundente essa construção poética, que em cada experiência explora território desconhecido e se abre completamente àquilo que é próprio de cada sujeito. Ela convida a um estado de abertura tal, que de cada vez que se revela, se assoma como se fosse a primeira vez, construindo um novo sentido, uma expressão livre e intuitiva. Uma abertura que *afina* o sentido da nossa intuição, essa vontade intrínseca de conquistar o desconhecido.

*“La poiesis, pasar del no ser al ser es una particularidad del quehacer humano, es, como tal, su realización”*⁶²

⁵⁹ PÉREZ M., Hector. Op.cit. p.6.

⁶⁰ “Pero más allá de toda significación la poesía sublima el instante, el acto por el cual y en el cual el hombre se reconoce originariamente.” IOMMI, Godofredo. *Carta del Errante*. http://wiki.ead.pucv.cl/images/c/c4/POE_1963_Carta_Errante.pdf

⁶¹ IOMMI, Godofredo. *Hay que Ser Absolutamente Moderno*. <http://www.ead.pucv.cl/1982/hay-que-ser-absolutamente-moderno/>

⁶² PUENTES RIFFO, Mauricio. Op.cit. p.35.

«Zeus termina la construcción de un mundo. Todos los dioses están presentes. Sobreviene un admirable silencio, estupor ante la belleza de lo construido. Entonces Zeus pregunta a los dioses si falta algo para que la construcción sea perfecta. Los dioses convienen que algo falta. ¿Qué? Falta la palabra, pues sólo la palabra elogia. Y entonces Zeus crea las Musas».^{xI}



Na *Ciudad Abierta*, a palavra poética é guia, sincera e disponível, que orienta e sustenta esse ímpeto de constante criação e transformação, partilhado entre a sua comunidade. Uma expressão plástica, poética, que mais do que transmitir significados que lhe são inerentes, expõe o seu verdadeiro valor quando “*deja a la luz ese filo constitutivo de su ser poiesis y no otra cosa.*”⁶³

“*En esa fragilidad de la existencia, se trata de potenciar en cada individuo el sentido poético de su capacidad creadora, e intentar que la generación de la forma arquitectónica, su ‘fundación’, se origine en la poesía, porque como afirma Cruz ‘la palabra es inaugural, lleva, da luz’.*”⁶⁴

Assim, trata-se de perceber e consolidar esse fenómeno poético, *poiesis*, em cada experiência humana, de forma a construir uma nova realidade, bastante mais autêntica e profunda do que aquela em que nos movimentamos. Torna-se necessário trazer essa qualidade aberta, fecunda, aos vários ofícios artísticos e, naturalmente, à arquitetura. Procura-se uma arquitetura de “*presença contínua, um corpo vivo, que não se esgota nas massas inertes dos edificios.*”⁶⁵

É justamente pela sua amplitude e alcance que a palavra poética possui essa capacidade de *falar* em particular com cada ofício, encontrar aquilo que é próprio de cada situação e cada sujeito, que apenas se revela no encontro. É a partir do momento em que a palavra poética se expõe que ela encontra no seu contexto e no sujeito que a atenta, um sentido próprio, irrepetível. E é por tal, pela sua qualidade reveladora, que a poesia se assume como a verdadeira celebração da natureza humana,⁶⁶ sempre concretizada em cada *phalène*.⁶⁷

“*La phalène irrumpe en el espacio para transformarlo a través del juego lúdico de la poesía en acción. Constituye así una clave para comprender el aspecto más experimental de la propuesta arquitectónica de la Escuela de Valparaíso.*”⁶⁸

XI_ Hay que ser
Absolutamente Moderno
Walter Otto

A palavra como originária
das Musas, que representam
todas as artes.

74_ Phalène em Taller de
Amereida

⁶³ “deja a la luz ese filo constitutivo de su ser poiesis y no otra cosa.” IOMMI, Godofredo. *Introducción al Primer Poema de Amereida*.

⁶⁴ SERGE, Roberto. *Amereida em Valparaíso: Um Sonho Utópico do Século XX*. p.10.

⁶⁵ “(...) la arquitectura es una presencia continua, un cuerpo vivo, que no se agota en las masas inertes de los edificios.” BERRÍOS, María. *Arquitecturas invisibles y poesía de la acción*. http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/13MB_es.pdf

⁶⁶ IOMMI, Godofredo. *Carta del Errante*.

http://wiki.ead.pucv.cl/images/c/c4/POE_1963_Carta_Errante.pdf

⁶⁷ *Phalène*: traça, atraída pela luz.

⁶⁸ BERRÍOS, María. *Arquitecturas invisibles y poesía de la acción*.

http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/13MB_es.pdf

Na *phalène*, a ventura - *poiesis* - é celebrada e partilhada, tomando sempre o seu lugar num espaço público, abraçando a participação de qualquer pessoa que se disponibilize a tal. Nesta festa, o poeta toma o papel protagonista, e a palavra aventurada, dita ou escrita, apresenta-se num contexto similar ao de um jogo, de interação entre o grupo, onde improvisado e acaso encontram o seu espaço, trazendo consigo o imaginário de cada um. As ideias são lançadas sem filtro ou pré-seleção; simplesmente reconhecem o seu lugar e a sua relação com a realidade. Assim, numa clara manifestação de abertura, é apresentada uma linguagem que sempre estabelece conexão, continuidade, abrindo caminho ao desconhecido. “*Es decir, debe permanecer en un constante compartir. Se comparte entre todos.*”⁶⁹

Desta forma, torna-se possível compreender que a própria cerimónia toma definição e sentido quando irrompe a dimensão lúdica e coletiva do ato, quando se manifesta de forma mais intensa a sua dimensão coletiva (algo também aprofundado na disciplina de *Cultura del Cuerpo* e os seus *Torneos*). O encontro é o ato aglutinador, e é justamente a partir dele que surge a ideia de uma *Ciudad Abierta*: um espaço habitável completamente disponível à envolvimento comunitária, onde domina o público sobre o espaço e suas construções, que evoca e potencia essa partilha. É no espaço público que se radica a sua força renovadora.⁷⁰

“*Para poder estar no sólo cerca, sino, además, junto –pues los términos no son excluyentes– se da un estado, en toda la honda latitud de esa palabra. Y este estado, de continuo volver a no saber, se nos abre como suelo –forma y acontecer, lugar y palabra, transparencia del límite– abismo de nuestro consentimiento. Sólo tal estado nos tiene junto. Por eso es esencialmente público, propiamente ÁGORA.*”⁷¹

A *Ágora* define justamente esse espaço público, ponto de reunião e de partilha da palavra, que permite a inclusão de todas as matérias que governam a vida da *Ciudad Abierta*. Como uma *polis*, livre e justa, que a partir do encontro e

⁶⁹ EAD PUCV. *Presentación al Lenguaje Abierto*.

http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Presentaci%C3%B3n_al_Lenguaje_Abierto

⁷⁰ CÁRAVES SILVA, Patrício. Op.cit. p.39.

⁷¹ IOMMI, Godofredo. *Apertura de los Terrenos*. <http://www.ead.pucv.cl/1971/apertura-de-los-terrenos/>

confronto de ideias, constrói a sua sustentabilidade. A sua abertura faz-se dessa abrangência e aceitação, inerente à verdadeira investigação poética. Tal condição de coletividade é algo que atravessa todas as matérias da *Ciudad Abierta* e que participa no próprio processo das suas experiências arquitetónicas.

Normalmente, ao ser proposta uma nova construção para a *Ciudad Abierta*, não existe qualquer indicação prévia sobre o rumo a tomar. O processo de investigação e o próprio projeto em que este culmina é estabelecido diretamente em obra, a partir de um exercício fundamental denominado *la ronda*.⁷² Mais uma vez, é a palavra poética que toma o papel de guiar e reunir os vários ofícios abrangidos pela obra, e a sua definição é tomada a partir do encontro, “*para em conjunto despertar a forma que vai sendo anunciada por desenhos, observações e atos poéticos que a propósito se vão suscitando.*”⁷³ Existe sempre alguém que se assume responsável para disponibilizar os meios necessários para o trabalho, mas existe sempre um grupo de arquitetos, artistas e poetas que participam na discussão do projeto, manifestando-se das mais variadas formas, desde a participação com ideias ou observações, ou mesmo no desenvolvimento de fragmentos do conjunto, e até na sua construção.⁷⁴

*“Esta forma de trabajo no se entiende primariamente como eficiente articulación de tareas, sino como esfuerzo de clarificación de un problema de arquitectura (...) o como un entendimiento de la propia obra como resultado de un diálogo arquitectónico entre partes y arquitectos relativamente independientes.”*⁷⁵

Este constitui um processo que recolhe e se alimenta dessa abertura, dessa partilha coletiva que dá lugar à obra. É precisamente por essa abertura que a obra alcança

⁷² Em tais experiências coletivas, o processo apoia-se fundamentalmente no improviso face ao contacto direto com as temáticas abordadas, operado e registado de forma bastante informal e flexível, no próprio local. Torna-se portanto difícil encontrar registos sistematizados de uma obra, desenhos rigorosos completos ou detalhes construtivos pormenorizados. A maioria dos desenhos existentes consiste em puras observações ou desenhos sintéticos ou até esboços das ideias abordadas nessas reuniões. “*there are few surveys of the complete Ritoque works and a few sketches of details and knots made for the works to be constructed of site, (...)*” ALFIERI, Massimo. Op.cit. p.66.

⁷³ “(...) para en conjunto concitar la forma que va siendo anunciada por los dibujos, las observaciones y los actos poéticos que a propósito se van concitando.” SARAVIA, Alison. *Parque Cultural Ciudad Abierta/Amereida*. [http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Proyecto_parque_cultural_y_recreativo_Amereida_\(7%C2%AA_etapa\)](http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Proyecto_parque_cultural_y_recreativo_Amereida_(7%C2%AA_etapa))

⁷⁴ PÉREZ DE ARCE ANTONCICH, Rodrigo, PÉREZ OYARZÚN, Fernando. *Escuela de Valparaíso: Grupo Ciudad Abierta*. p.11.

⁷⁵ Ibidem. p.11.



75

sempre conquistar a sua autonomia, ultrapassando qualquer expressão individual. Pelo seu caráter inclusivo, compreende um campo de trabalho e de compreensão bastante complexo, independente de qualquer perspectiva unívoca ou particular. É a partir dessa abertura que surgem interrogações, dúvidas, pensamentos que se cruzam. E é a palavra poética que permite essa partilha, o debate, o confronto, não apenas como linguagem arquitetônica, mas como expressão artística interpretativa, na sua forma mais sensível e mais contundente.

Atualmente, é comum entre arquitetos a utilização de um vocabulário limitado com termos reconhecidos, homologados. Um fenômeno que constitui também algo recorrente nos restantes ofícios artísticos, que se viram sobre si mesmos e a sua especialização. No entanto, é esse monólogo que lhes retira toda a sua transversalidade, e que acaba por transformar toda a criação artística em algo inócuo, que nada estimula ou provoca. É no sentido de contrariar tal fenômeno que a EAD se propõe a estabelecer na *Ciudad Abierta* o *Taller de Amereida*.

Após a realização de um acordo com a escola, o encontro com *Amereida* passa a tomar presença regular nesse território que alimenta o seu próprio fundamento poético. Aqui, tal como evoca Patrício Cárvies Silva,⁷⁶ pretende-se desenvolver uma nova ordem artística, de caráter fundamentalmente poético, tomando como princípio esse diálogo “*que llegue a abarcar todos los oficios y funciones del hombre*”.⁷⁷ O *Taller* constitui essencialmente um encontro que vagueia de modo investigativo sobre a complexidade dos vários ofícios de fazer criativo. Pretende-se conformar no aluno uma visão mais global dos problemas, incitando-o à procura individual, à concretização da sua própria visão poética no domínio desses ofícios que constroem o habitar, e o espaço que habitamos.

“¿No será ese complejo de oficios “ciudad”?”⁷⁸

75_ Vuelo Quebrado

Claudio Girola

Ao fundo, aulas de *Cultura de Cuerpo*

⁷⁶ Professor da Escola e Membro da Corporação Cultural Amereida.

⁷⁷ CÁRAVES SILVA, Patrício. Op.cit. p.46.

⁷⁸ IOMMI, Godofredo. *Ciudad Abierta: De la Utopía al Espejismo*. <http://www.ead.pucv.cl/1983/de-la-utopia-al-espejismo/>

ofício .

*“We (grupo Ciudad Abierta) build using our own resources, using our hands, projecting directly on the spot – with these freedoms.”*⁷⁹

Neste âmbito de investigação, aberto à celebração dos vários ofícios artísticos, é pois assumido um campo de experimentação que admite a inclusão de processos não lógicos, assumidamente não domináveis. É solicitada uma envolvimento pessoal profunda, inteligente e imaginativa, mental mas também corporal, que reconheça e atue sobre todas essas complexidades do habitar, naturalmente introduzidas na criação artística. Aqui, o corpo é tomado como importante parte ativa dessas capacidades e sensibilidades criativas, e cujo desenvolvimento se torna preocupação vital no percurso académico da EAD, que dá por isso lugar à unidade curricular de *Cultura del Cuerpo*.

*“Cultura del cuerpo tiene por objetivo vincular al alumno con su espacio a través del cuerpo, haciendo que este mantenga una estrecha relación con la ocupación del espacio, tal como la tiene su oficio.”*⁸⁰

Neste espaço recreativo, mas acima de tudo pedagógico, procura-se promover o culto do corpo, estimular e desenvolver a “*percepção e conceção espacial da mente*”⁸¹, fundamentalmente através de atividades desportivas.⁸² O jogo marca o ritmo e o tom, a dinâmica, da disciplina, e o seu objetivo passa precisamente por desenvolver essas capacidades sensitivas e percetivas do aluno, em relação com o espaço em que se movimenta e em relação com o coletivo de indivíduos com que se relaciona, de forma lúdica e completamente informal; como um ato de *liberdade consciente*. Esta atividade intuitiva, apesar de tudo, consciente, de estar e atuar em função do que nos rodeia, é aquilo que desenvolve o sentido de reconhecimento e interpretação dos fenómenos e da realidade. Aquilo que desenvolve grande

⁷⁹ ALFIERI, Massimo. Op.cit. p.46.

⁸⁰ CORPORACIÓN CULTURAL AMEREIDA. *Campus*. <http://www.amereida.cl/campus/>

⁸¹ AMORIM, Sara Maria Dias. *Da Intuição à Obra: Considerações sobre o Método da Escola de Arquitetura e Desenho de Valparaíso*. p.121.

⁸² Voleibol, futebol, yoga, *tela* (exercício de equilíbrio e suspensão), entre outros.

sensibilidade comportamental face ao coletivo e, naturalmente, uma compreensão mais clara do conjunto. No âmbito de investigação da *EAD e da Ciudad Abierta*, esta abertura ao desenvolvimento das diferentes sensibilidades humanas aparece no sentido de orientar o projeto, valorizando os processos e os gestos naturais de cada um e do seu conjunto, na proposta física e sensível do espaço.

*“Aprender no gerúndio. Aprende-se a desenhar, desenhando. Aprende-se a observar, observando. Aprende-se a ver o espaço, ocupando-o.”*⁸³

Da mesma forma se estabelece uma forte abertura e partilha entre os ofícios dos vários membros da *Corporação Cultural Amereida*. Esta organização, composta por pintores, poetas, escultores e arquitetos, procura em cada experiência artística cruzar as várias matérias de trabalho e desafiar os seus próprios limites. Algumas das próprias obras construídas pelo grupo admitiam mesmo como objetivo trazer outras manifestações artísticas ao âmbito de trabalho e investigação da *Ciudad Abierta*, obras como a *Sala de Música* ou o *Anfiteatro al Aire Libre*. Proporcionando um ambiente de trabalho e de investigação mais completo, é estabelecida uma complexidade que é dada pelo contacto entre as várias sensibilidades das várias manifestações artísticas, enfrentando as suas possibilidades desconhecidas, as suas combinações e variações.

*“The refuge is being in the comfort of a familiar place, in the act of carrying out a job which one is expert in. If we remain in this comfort, reality will never reveal itself to us. The desert is the absence of comfort, it is the determined leap forward.”*⁸⁴

Aqui, a especialização ou completo domínio de uma técnica ou material não é tomado como princípio fundamental. Cada obra se assume como uma atitude genuína face à sua construção, explorando as possibilidades inevidentes, determinando no momento a solução para o problema específico, evocando esse estado de incessante curiosidade, de contínuo *“volver a no saber”*.

“Cada una de las intervenciones [da Ciudad Abierta] quiere conciliarse con la presencia sagrada, sublime y extensa del paisaje: por eso se parte de una

⁸³ AMORIM, Sara Maria Dias. Op.cit. p.121.

⁸⁴ GIROLA, Cladio. Cit. em ALFIERI, Massimo. Op.cit. p.38.

voluntad de saber mirar el mundo y reflejar sus fenómenos en obras irrepetibles, casi hechas con las manos.”⁸⁵

Nesta perspectiva, o arquiteto aparece nessa tal figura de artesão, o investigador do ofício, que se dá incondicionalmente a todo o processo da criação, envolvendo-se mente e corpo, enaltecendo essa atividade puramente material, transformando-a num processo espiritual. O artesão traz consigo, nos seus gestos e na sua compreensão das matérias, uma naturalidade que lhe permite atuar e construir de forma consciente mas sempre investigativa, que encara cada experiência como um conjunto de possibilidades de atuação inéditas, um terreno desconhecido por explorar. Como “*‘la construcción de un pulso’. Uno con el cual poder indagar y razonar creativamente el espacio, aquel abierto primordialmente por la abstracción artística.*”⁸⁶

É esta capacidade que a EAD procura desenvolver, integrando no seu programa curricular um espaço de laboratório destinado à materialização de experiências artísticas e arquitetônicas - *Taller de Obra*. Esta modalidade de investigação prática é apresentada aos estudantes da EAD nos últimos anos do curso, compreendendo um regime de planificação e concretização de um projeto, de envolvimento direta com o estudante, num ritmo demorado e especulativo, que nem sempre pressupõe a clara conclusão da obra. As disciplinas de Desenho e Arquitetura encontram aqui um espaço de experimentação, onde os alunos se dedicam à construção de protótipos (maioritariamente à escala real) de algum pormenor, ou até de todo o seu projeto. Tomando lugar na *Ciudad Abierta*, são disponibilizadas as suas oficinas⁸⁷ para o desenvolvimento e concretização dos projetos, construídos de forma bastante artesanal pelos próprios alunos em formação. Desta forma são desenvolvidos conceitos e instrumentos práticos de investigação, de representação e construção, bem como a capacidade de abstração necessária durante todo o processo da obra. Na verdade, o projeto está assente numa forte relação de interdependência entre processo e construção que, naturalmente, exige uma predefinição bastante sintética da sua estrutura base, condensada justamente por esse exercício de abstração. A sua lógica permite-lhe

76_ Estructura Taller de Obra.

77_ Taller de Obra na Hospedería del Errante

78_ Taller de Protótipos
Obra orientada por Boris Ivelic e Carlos Covarrubias
1990

⁸⁵ MONTANER, Josep Maria. Op.cit. p.141.

⁸⁶ CRUZ OVALLE, José. Op.cit. p.20.

⁸⁷ Como o *Taller de los Diseños*, o *Taller de Protótipos*, o *Taller del Escultor* ou o *Taller del Trabajo*.



79



80



81

a cada momento do seu desenvolvimento, apresentar a obra como uma síntese arquitetónica, manifesto do código aberto que lhe dá fundamento. Como “*(...) un polígono de conceptos renovable en cualquier etapa del mismo, que hace patente el paso de la observación hacia la palabra para llegar a la forma.*”⁸⁸

O próprio facto de estas experiências admitirem a possibilidade de não conclusão advém do seu propósito se assumir fundamentalmente como o proporcionar da experiência de investigação aos estudantes, sempre válida e continuamente renovada. A obra é produzida simplesmente pela vontade de criar um encontro entre o estudante e os ofícios que lhe são intrínsecos, que se pretendem explorar e desenvolver à luz de *Amereida*, a visão poética de América.

*“That over a period of many years, a group of architects and students should have built an example of living architecture, as ephemeral as it is stable, self-built (overcoming the standard mechanisms and procedures of the technical project), permeated with building expertise, spirit of place, settlement wisdom, aesthetic refinement and tactile and behavioral sensibility; serves only to remind us above all of one thing: of the fact that architecture is not only created by an abstract rationality imposed on things, but from a deep understanding of them and of ourselves.”*⁸⁹

utopia .

*“Learning and understanding, for instance, that a planning session can also consist of a “faena”, that is to say of a collective event based on poetry, serves primarily to enlighten us on the complexity of creative activity and its intrinsic adherence to life (...) a lesson in humanism. Precisely what is missing in so much of the affluent and winning culture of our world, in these lusterless years.”*⁹⁰

79_ Casa de los Nombres
(atualmente inexistente)

Obra orientada por
Godofredo Iommi, Boris
Ivelic e Alberto Cruz
1992

Esta obra surgiu para dar lugar à Exposição dos 40 anos da UCV, pensada como um manto ou membrana que seguisse o movimento das dunas, tenta evitar a transformação da topografia, procurando controlar o vento e a luz crua do céu aberto.

80_ Obra de Taller de Obra

81_ Torres de Água
(atualmente inexistente)

⁸⁸ CORREA CASTILLO, José Felipe. *Taller de Obra, Ciudad Abierta. El restauro y la demora como generadores de lugar*. p.52.

⁸⁹ CELLINI, Francesco. Cit. em ALFIERI, Massimo. Op.cit. Presentation.

⁹⁰ Ibidem.



Ao considerarmos a ideia de utopia,⁹¹ naturalmente é-lhe associada essa condição de idealização da realidade, condição evidentemente inexecutável, mas que apesar de tudo assume um papel fundamental na própria construção da realidade. É a utopia que toma esse papel essencial de confrontar a realidade, de lhe exigir mais e de a construir em função de uma ideia melhor dela própria. Como uma consciência, que ao considerar uma forma de estar no mundo mais próxima do ideal (que não depende na expectativa da sua concretização), influencia e motiva a própria realidade do momento presente. Nas palavras de Godofredo Iommi, como uma *miragem*,⁹² que apesar de real, nunca encontra o seu lugar, não encontra densidade nem corpo, não é mais que pura presença.

*“Inversamente al modelo matemático o lógico, lo propio de la utopía es su no-estar para servir de prueba a lo que va estando.”*⁹³

Mas seria possível provocar essa *miragem*? Ou seja, construir uma realidade “ausente de lugar”⁹⁴, sem depender dessa condição de constância? Possivelmente, num domínio onde toda a criação poética se assumisse completamente aberta, que a cada momento se deixa tomar por uma qualidade irrepetível, poética, do presente. Em suma, concretizando de forma perfeitamente infinita essa experiência comovente, reveladora, de profunda natureza poética, que materializa esse outro universo do *não real*.

*“Sometimes though, people don’t wait for the right circumstances, they create them. This might be the case of the OC.”*⁹⁵

No texto desenvolvido por Godofredo Iommi e Alberto Cruz, *De la Utopía al Espejismo*, é apresentado uma perspectiva bastante complexa da experiência de Ritoque e das suas construções, denunciadas justamente como miragens, que

82_ Homenaje a Ximena
Amunategui

Claudio Girola e José
Balcells
1979

⁹¹ Termo de origem grega que traduz uma ideia de *não lugar*. Utopia foi proposta por Thomas More, para designar uma sociedade imaginária ideal, regida pelas suas próprias leis, de comunidade de bens e de responsabilidade social comunitária.

⁹² “El espejismo comparece y señala, en lo indiferenciado, un preciso “allí” en el espacio. Una de sus características es que no tiene espesor y no es más que puro aparecimiento –aparición. Es una presencia real con una dimensión de menos. Se abre entero a la visión y no fue ni será, sino es simplemente lo que se extiende allí. Una suerte de “allí-ya” (circum = stancia).” IOMMI, Godofredo. *Ciudad Abierta: De la Utopía al Espejismo*. Valparaíso: EAD UCV, 1983. <http://www.ead.pucv.cl/1983/de-la-utopia-al-espejismo/>

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Diferente de *não-lugar*, assumindo-se como real e localizável, mas sem a sua condição de permanência. Ibidem.

⁹⁵ ALFIERI, Massimo. Op.cit. p.105.

admitem a “*tendência para revelar algo que realmente existe, mas que em relação à imagem que observamos, diz respeito a outro lugar.*”⁹⁶ A própria *Ciudad Abierta* surge como a projeção ideal de uma estrutura de associação e organização social, uma experiência de vida e de cotidiano que assume completa liberdade e que atribui ao homem um imenso poder de transformação, criação e partilha. Nesse texto, a própria cidade aparece como uma *miragem* da cidade utópica, *ahistórica* e *acultural*; um “*estado-perfeito*” onde, tal como defendia Aristóteles, o sentido de vida privado, associado à unidade urbana, ao lar, estava sempre conectado a um sentido público, cívico de comunidade.⁹⁷

Aqui, nada é criado a partir de uma base histórica, como tão pouco é criado com base na expectativa ou nalguma vontade de perspectiva futura. E este conforma o seu caráter singular, sublime e utópico. Tal como afirma Baudelaire, a própria ideia daquilo que é *belo* surge “*(...)a partir de una cierta sensibilidad del tiempo, para cual el presente, como lo fugaz, es condición de la belleza misma.*”⁹⁸ Condição na qual se apoiam as experiências artísticas da *Ciudad Abierta*, sustentando-se nessa ideia de presente como valorização das possibilidades poéticas e singulares de cada momento. Algo que se fundamenta no próprio território da cidade, e que assenta no princípio radical das dunas, sempre constantes, sempre em transformação.⁹⁹

“*Un trabajo para la pura aparición ¿no es realmente «poiesis»? Si así fuera se abren en ella todas sus manifestaciones, su ser, meras apariciones, apariencias, espejismos.*”¹⁰⁰

Este é um lugar para cada um construir o seu “*mundo pessoal*”¹⁰¹, desenvolver um modo próprio de investigação artística pela simples, mas fundamental, vontade de criar, construir, experimentar, conhecer. Uma oportunidade para o gesto livre,

⁹⁶ “[*La Ciudad Abierta, de la utopía al espejismo*] It is, as usual, a fairly complex and even fascinating text, which reflects on the fact that the Ritoque architectural constructions share with mirages, the tendency to show something that actually exists, but elsewhere in relation to the image we can see.” Ibidem. p.48.

⁹⁷ CÁRAVES SILVA, Patrício. Op.cit. p.40.

⁹⁸ OYARZÚN ROBLES, Pablo. *Una Estética de la Subjetividad*. Em CUNEO LOYOLA, Bruno. *Pensar y Poetizar nº1*. p.20.

⁹⁹ “La Ciudad Abierta primero, está fundada sobre un principio radical, que nosotros llamábamos las arenas, es decir que el viento para y borra las huellas. Por tanto se reinicia cada vez.” CÁRAVES SILVA, Patrício. Op.cit. p.57.

¹⁰⁰ IOMMI, Godofredo. *Ciudad Abierta: De la Utopía al Espejismo*.

<http://www.ead.pucv.cl/1983/de-la-utopia-al-espejismo/>

¹⁰¹ AMORIM, Sara Maria Dias. Op.cit. p.125.

desprendido de qualquer ideia de posseção ou concretização absoluta, fechada segundo determinados parâmetros ou propósitos. Segundo Massimo Alfieri,¹⁰² a partir do momento em que uma criação renuncia a esses sentimentos possessivos e objetivos afins, ela permite-se assumir como uma presença poética “*that there and like that, for and through work, appears.*”¹⁰³

É também por esta razão que as obras da *Ciudad Abierta* não assumem nenhum proprietário particular, todas são partilhadas, e todos os espaços, apesar de alguns se apresentarem um claro caráter doméstico, são assumidos como públicos.¹⁰⁴ Todas pertencem à *Corporación Cultural Amereida*, e é a comunidade que, em conjunto e de forma pública, decide sobre as construções a realizar, em forma de partilha e hospitalidade.

“*Su pensar y su actuar son públicos, esto es: permanentemente expuesto. No para levantar polémica, si abierto al libre discurrir de los temas concernientes a la vida vinculada al estudio y al trabajo. Triada en la que se funda su quehacer. Muestra de este pensar obrando...*”¹⁰⁵

Nas palavras de Patrício Cáraves Silva, hospitalidade representa justamente esse “*ato que o homem realiza a partir de um encontro. Así como lo primero de un encuentro entre dos personas, es saludarse, cruce de palabra y gesto que crea lugar.*”¹⁰⁶ É com base nesta ideia que as habitações da *Ciudad Abierta* ganham a denominação de *hospederías*, espaços que recebem os hóspedes da cidade e que, apesar do seu caráter doméstico, são concretizadas no sentido de aproximação ao domínio público, ao comunitário, querendo provocar o encontro e a partilha pela palavra.¹⁰⁷ Algumas constituem mesmo residência para grupos de pessoas ou famílias, como a *Hospedería de la Puntilla* ou a *Hospedería Doble*.

¹⁰² Arquiteto e professor italiano, hóspede pontual na *Ciudad Abierta*, que publicou já vários artigos sobre arquitetura chilena, e particularmente sobre a *Ciudad Abierta*.

¹⁰³ ALFIERI, Massimo. Op.cit. p.50.

¹⁰⁴ Não podem ser consideradas propriedade privada, na medida em que apenas se assumem como residências temporárias, podendo mesmo ser ocupadas para outros fins públicos – estudo, workshops, reuniões, exposições.

¹⁰⁵ CÁRAVES SILVA, Patrício. Op.cit. p.62.

¹⁰⁶ Ibidem. p.21.

¹⁰⁷ Uma parte importante do desenvolvimento do trabalho da *Ciudad Abierta*, passa pela difusão das suas atividades e pelo compromisso assumido a hospedar várias pessoas exteriores à corporação; “esa instancia es fuente de diálogo y relaciones de amistad en torno a la creación. Esto, por considerar a Ciudad Abierta no sólo como un terreno de experimentación, sino un lugar en el que la vida, el trabajo y el estudio en comunidad son parte esencial del sostenimiento de un ritmo creativo. Ante esa regularidad y diversidad de visitantes nuestra respuesta es recibir al modo de quien recibe en su propia casa, (...)” SEPÚLVEDA, Nathaly. *Parque Amereida: Identidad y proyección*. http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Parque_Amereida:_identidad_y_proyecci%C3%B3n



83



84

*“Acá se practica el principio de la hospitalidad mediante la casa abierta, yo tomé a Godo como mi maestro, de acuerdo a lo que la hospitalidad vendría siendo en que “yo voy a oír y voy a ser oído”*¹⁰⁸

É nessa dimensão pública que a *Ciudad Abierta* estabelece a sua hospitalidade, na abertura para ouvir o outro, seja membro da corporação ou hóspede dela. É a palavra que atribui força ao encontro, poder revolucionário que conecta o pessoal e o subjetivo ao coletivo, e que, nessa partilha, constrói a sua cultura.¹⁰⁹ A cidade fixa-se mesmo a partir de um conjunto infinito de atos poéticos públicos realizados ao longo dos anos, e que, através da palavra, sempre expõem a matéria poética que a define. Neste sentido, a potência da *Ciudad Abierta* resulta da consciência e coerência de sólidos princípios que regem a sua atividade de investigação, de forma que seja possível integrar cada intervenção particular num conjunto, de forma conceptual mas também ativa.¹¹⁰ Abordando a vida *“como um grupo de pessoas, não como individualidades, de ligação poética entre os seus membros”*¹¹¹, tentando alcançar um grau profundo de reflexão.

Assim, tal como afirma Patrício Silva, se não existira *Ágora* para inaugurar a cidade, sem essa intenção essencial de construção comunitária, da criação poética, a *Ciudad Abierta* seria constituída por meras *“agrupaciones de centros, de parlamentos, de casas de gobiernos, de iglesias, de plazas, recreaciones, funciones, trabajos, viviendas, etc., todas ligados com maior ou menor inteligência, com maior ou menor fulgor com respeito a um propósito, ...”*¹¹². É a *Ágora* que conforma a unidade da cidade, assumindo-se como uma evolução da ideia clássica desse recinto público de partilha livre de ideias, *“onde os gregos debatiam acerca da cidade”*.¹¹³

83_ *Ágora de los*

Huéspedes

Obra oruientada por Juan

Purcell, Isabel Margarita

Reyes, e Alberto Cruz

1978

Esculturas de Claudio

Girola

84_ *Hospedería Pie de*

Cruz

Obra orientada por

Godofredo Iommi e Alberto

Cruz

1974

¹⁰⁸ EAD PUCV. *Hospedería del Errante*. <http://www.ead.pucv.cl/2004/hospederia-del-errante/>

¹⁰⁹ PÉREZ M., Hector. *Ciudad Abierta/Open City: Tracing, Mapping and Plotting its Trajectory*. p.8.

¹¹⁰ “The vitality of an experience that possesses personal and group componentes implies a type of coherence and solid principles that are not merely intelectual, but active.” PÉREZ OYARZUN, Fernando. Cit. em ALFIERI, Massimo. Op.cit. Foreword.

¹¹¹ “(...) «una gran fortaleza en su postura frente a la obra de arte, en especial en el campo de la arquitectura» que le parece derivada del «abordar la vida como un cuerpo de personas, no como individualidades, de la ligazón poética entre sus miembros y del grado profundo de reflexión que tratan de introducir en todo lo que hacen.” De GROOTE, Cristian. Cit. em EAD PUCV. *Ritoque: Ciudad Abierta (1969 hasta la actualidad)*.

http://wiki.ead.pucv.cl/images/7/70/CCA_1992_Ritoque_Ciudad_Abierta.pdf

¹¹² IOMMI, Godofredo. *Ciudad Abierta: De la Utopía al Espejismo*.

<http://www.ead.pucv.cl/1983/de-la-utopia-al-espejismo/>

¹¹³ “As primeras obras de la Ciudad Abierta fueron las Ágoras, ese lugar público donde los griegos debatían acerca de la ciudad.” SARAVIA, Alison. Op.cit.

A partir desta base torna-se possível estabelecer uma nova ordem, uma ordem poética que “*abarque todos os ofícios e funções do homem*”.¹¹⁴ Como uma cidade completamente aberta às suas possibilidades de concretização, guiada por *Amereida*, que faz recordar dessa abertura, desse constante renovar e experimentar. A poesia entra como rigor criativo, orientadora desse fazer e combinar inventivo, de contacto e partilha com outros ofícios, conferindo-lhes liberdade, autonomia e uma imensa capacidade generativa.

*“Perhaps it is precisely in this fecundating and generating capacity, in the most profound sense of these terms that the deepest sense of the Valparaíso experience lies.”*¹¹⁵

É precisamente este conjunto de consciências, aquilo que se pretende transmitir no *Taller de Amereida*. No mundo atual, “*os valores imperantes da cultura atual tendem a dissuadir a fantasia, a reprimir os sentidos e a petrificar os limites entre o mundo e o eu*”¹¹⁶, e a Escola de Valparaíso acredita que é sua obrigação cultivar e apoiar essas habilidades humanas de imaginação e de empatia. Nesta disciplina, o poema *Amereida* vincula a EAD, domínio pedagógico, à *Ciudad Abierta*, domínio investigativo, cruzando-se no sentido de tentar incluir aprendizagem, experimentação e recreação no desenvolvimento íntegro de cada um dos estudantes.¹¹⁷ Estabelecer uma visão do todo, perceber essa abertura para estabelecer a curiosidade de todas as *numerosas situações que a compõem*.¹¹⁸

*“The story of the experiences of the architects of the Open City which I have tried to tell, aims at transmitting wonderment and curiosity, at provoking thought and creating connections that should, hopefully, be original in each person. I would also like to add, quoting Munari I believe, that being original means returning to one’s origins, just as they have done.”*¹¹⁹

¹¹⁴ CÁRAVES SILVA, Patrício. Op.cit. 46.

¹¹⁵ PÉREZ OYARZÚN, Fernando. Cit. em ALFIERI, Massimo. Op.cit. Foreword.

¹¹⁶ “La obligación de la enseñanza es cultivar y apoyar las habilidades humanas de imaginación y de empatía; sin embargo, los valores imperantes en la cultura actual tienden a disuadir la fantasía, a reprimir los sentidos y a petrificar los límites entre el mundo y el yo.” PALLASMAA, Juhani. *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. p.19.

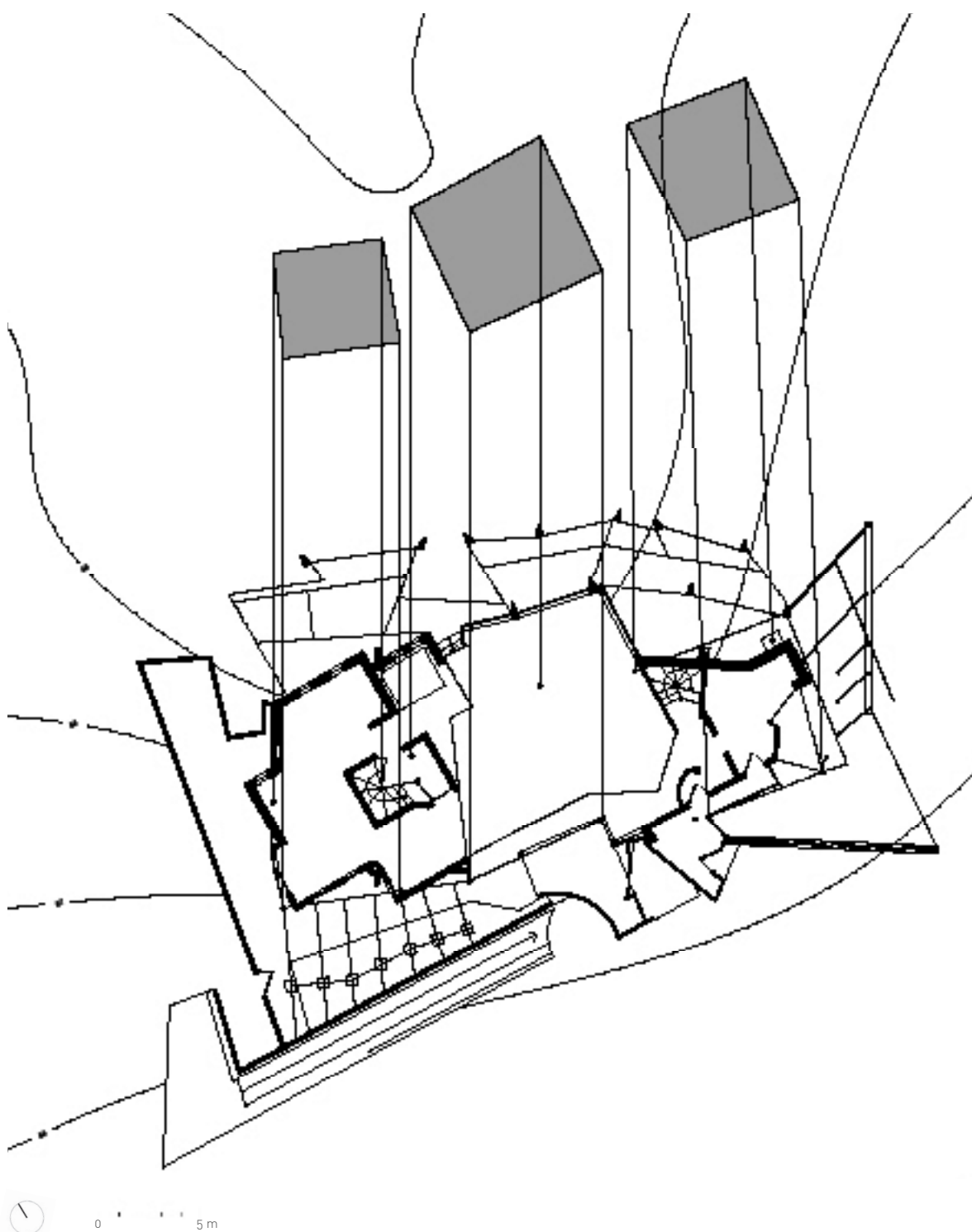
¹¹⁷ “De esta manera el aprendizaje, la experimentación y recreación se articulan en pro del desarrollo íntegro de cada uno de los estudiantes.” CORPORACIÓN CULTURAL AMEREIDA. *Campus*. <http://www.amereida.cl/campus/>

¹¹⁸ “one’s attentions wavers between this vision of the whole and the curiosity about the numerous situations that compose it.” ALFIERI, Massimo. Op.cit. p.194.

¹¹⁹ ALFIERI, Massimo. Op.cit. p.4.

.3 Obra Abierta na Ciudad Abierta

“De allí, que los edificios y el sistema vial se posan sobre el paisaje, casi en forma imperceptible: las viviendas sobre pilotis flotan sobre las dunas, evidenciando su carácter efímero y circunstancial; que es la vida del ser humano frente a la eternidad de la naturaleza. Se trata de una actitud contrapuesta al materialismo de la sociedad actual, que permita imbuir a los estudiantes de la espiritualidad perdida.”¹²¹



Hospedería del Errante .

A *Hospedería del Errante* é uma obra que tem vindo a ser desenvolvida por um período de tempo bastante extenso, acompanhando grande parte da vida da *Ciudad Abierta* e as várias gerações dos seus membros ativos. Esta hospedaria começou a ser construída em 1981 sob orientação de Miguel Eyquem,¹²¹ a partir de escassos materiais reciclados e outros elementos doados à *Ciudad Abierta*. Foi montada uma estrutura primária em madeira, reforçada por tubulares de aço e tijolo, mas com a crise económica nacional 1982, não foram alcançados recursos suficientes para avançar sobre o projeto. Sem qualquer necessidade imperativa da sua imediata conclusão, a obra foi deixada em aberto, chegando mesmo a atingir um estado de notável deterioração.

Só nos inícios da década de 90, a obra, já em ruína, é retomada e re-desenvolvida pelo professor Manuel Casanueva em conjunto com os vários estudantes que vão passando pelo *Taller de Obra* de 5º ano. A estrutura antiga foi quase inteiramente demolida e são estabelecidas novas premissas para o desenvolvimento do projeto, determinadas em *ronda* com membros da corporação e alunos da EAD. Neste exercício, recorrente ao longo de todo o projeto, os alunos são incentivados à reflexão sobre os temas lançados,¹²² investigando e participando de forma ativa no processo através de observações, propostas de projeto, ou qualquer outra intervenção que se manifeste pertinente. Pelo financiamento disponibilizado pelo organismo estatal de apoio a projetos de investigação - Base *Fondecyt*¹²³ -, em 1995 e 1998 foi possível reforçar o vigor do projeto, que vai tomando um rumo investigativo bastante complexo e aprofundando.¹²⁴ Apesar de assumir um contínuo renovar dos seus protagonistas (determinados a cada novo ano letivo), as temáticas abordadas no processo investigativo da *Hospedería del Errante* vão

85_ *Hospedería del Errante*
Planta
Escala 1/300

¹²⁰ SERGE, Roberto. *Amereida em Valparaíso: Um Sonho Utópico do Século XX*. p.10.

¹²¹ Professor e membro fundador da EAD e da Corporação Cultural Amereida.

¹²² Temas revelados em *Ato Poético*.

¹²³ *Fondecyt* (*Fondos de Investigación de Ciencia y Tecnología*) constitui um organismo do estado de concurso nacional de fundos para investigação. “*Development in the constructive space of technical-architectural elements that regulate natural energies*” seria o nome do projeto de investigação levado a cabo pelos vários *talleres*. ALFIERI, Massimo. *La Ciudad Abierta*. p.152.

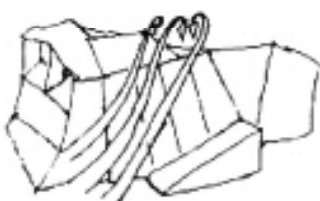
¹²⁴ Este foi o momento a partir do qual a *Ciudad Abierta* começa a ganhar reconhecimento público enquanto importante organismo de atividade investigadora.



86



87



88

progressivamente conquistando um sentido criativo e reflexivo. Tal fenómeno ocorre pela simples razão de encontrarem sempre subjacente um fio condutor particular, cuja matéria irá constituir um manifesto teórico desenvolvido a par da própria obra: a *Tesis del Arquitecto Orfebre*.¹²⁵

Esta tese, que acompanha todo o processo de problematização e investigação da *Hospedería del Errante*, é desenvolvida tendo como base outro exercício já mencionado, *Campo de Abstração*. Todo o projeto é desenvolvido dentro desta condição de *extensão restringida*, de alienação de outras dimensões não relevantes para a experiência do habitar. Naturalmente, vai-se formando um conjunto arquitetónico que resulta da agregação de várias matérias restringidas, sintetizadas, que são trabalhadas de forma autónoma mas admitem sempre possibilidade de articulação num conjunto íntegro, estabelecendo assim a sua continuidade e complexidade. Nas palavras de Alberto Cruz, como uma “*arquitetura de partes*”¹²⁶, possível de desarmar.

A própria estrutura do edifício considera vários sistemas independentes de grande liberdade de manipulação e transformação. Nomeadamente, e de forma bastante particular, o sistema de fachada dupla, trabalhado de forma íntegra como uma concha amorfa, irregular, mas cuja superfície exterior se autonomiza da interior, moldando-se e decompondo-se em função de cada situação que pretende conformar. Tal fenómeno resultou essencialmente da necessidade de adaptar o comportamento do edifício aos processos naturais da envolvente, um dos temas principais da investigação, sem comprometer a experiência do habitar interior. Neste lugar, o vento (predominante de sudoeste) admite presença constante, e num sítio ermo e vasto como o da *Hospedería del Errante*, tanto vento como o sol (especialmente na altura do verão) se tornam presenças demasiadamente marcadas, necessárias de controlar e amenizar. Toda a superfície exterior é

86_ Hospedería del Errante
Alçado Oeste

87_ Hospedería del Errante
Vista Sudoeste

88_ Hospedería del Errante
Representação dos efeitos
dos planos defletores sobre
o vento

¹²⁵ Esta tese, desenvolvida por Manuel Casanueva e o *Taller Arquitectónico* de 1992, procurava restabelecer “a *arquitetura entendida como ARJE-TECNE, o exercício de renovação do mundo – POIESIS*”; arte e técnica irmanados, apoiando-se na experiência intuitiva e sensível como forma de proporcionar inovação técnica, sem a necessidade de alta tecnologia, tomando como recurso plástico essencial o *cúbico*. Trabalhando com as próprias mãos, de forma especulativa a partir dos *campos de abstração*, são criadas formas pré-projetuais: corpos fuselados, técnicos e intuitivos, que procuram catalisar a essência do projeto. CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis, TALLER 5º AÑO. *Tesis del Arquitecto Orfebre*.

¹²⁶ ARCE MORENO, Paulo. *Entrevista Manuel Casanueva*. Em *AUS* nº2, p.17.



89



90

portanto bastante determinada pela sua componente técnica, procurando *regular o espectro aerodinâmico* e a intensidade de luz que entra na hospedaria.¹²⁷ Na perspectiva de Manuel Casanueva, como uma *fuselaje*,¹²⁸ cujo perfil não agride a estrutura molecular do ar, mas que lhe é confluyente, abrigando no seu interior o corpo arquitetónico nuclear.¹²⁹

Tal superfície assume-se ela própria resultante de um conjunto de vários momentos. A fachada sudoeste ganha um certo destaque ao admitir um arranjo complexo de vários planos deflectores que produzem um conjunto de túneis de vento de alta e baixa velocidade. Uma composição plástica de geometrias não euclidianas, bastante técnica, concretizada a partir de uma estrutura de betão e ferro, perceptível na fachada.¹³⁰ Por sua vez, a fachada sudeste é notoriamente mais hermética, conformando poucas aberturas côncavas, que direcionam a entrada de luz sobre determinados espaços interiores mais contidos, de forma bastante particular e controlada. Já a noroeste, na tentativa de permitir fundir interior e exterior, é montado um pano de vidro deslizante que permite a total abertura desse *pátio* central da hospedaria.¹³¹ No entanto, de forma a regular as energias naturais exteriores, é montado sobre o alçado uma grande *celosía*,¹³² um pano reticulado modelado em betão, intercalando vazios e pequenos vitrais que temperam cromaticamente o interior de acordo com a própria luminosidade do dia. Atuando como filtro entre interior e exterior, este elemento, até pela sua expressão plástica, estabelece uma relação ambígua entre essas duas instâncias. Na mesma medida em que proporciona um *entorno aberto*¹³³ que se agarra à interioridade da hospedaria, ao mesmo tempo admite a possibilidade de num contexto completamente diferente, pôr de parte esse seu universo doméstico,

89_ Hospedería del Errante

Alçado Norte

90_ Hospedería del Errante

Celosía vista do interior

¹²⁷ CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis. *De los Campos de Abstracción y los Elementos para una Arquitectura Experimental*. p.154.

¹²⁸ *Fuselaje*: fuselagem; toda a estrutura ordenadora de ar, mediadora da luz, clima e som, que encontra localização, orientação, tamanho e género arquitetónico. CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis, TALLER 5º AÑO. Op.cit. Cap. B.

¹²⁹ CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis. *De los Campos de Abstracción y los Elementos para una Arquitectura Experimental*. p.152.

¹³⁰ Tal composição é resultante de um conjunto de experiências verificadas em laboratório, resolvendo o seu desenho com base no *Teorema de Bernoulli*, teoria que explora o comportamento cinético dos gases e que veio a manifestar-se de extrema importância no desenvolvimento da aerodinâmica. CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis, TALLER 5º AÑO. Op.cit. Cap. C.

¹³¹ Poderá conformar o estúdio do hóspede, uma sala de exposições ou espetáculos, entre outros.

¹³² *Celosía*: persiana, reticulado, dispositivo de controlo luminoso.

¹³³ CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis. *De los Campos de Abstracción y los Elementos para una Arquitectura Experimental*. p.152.



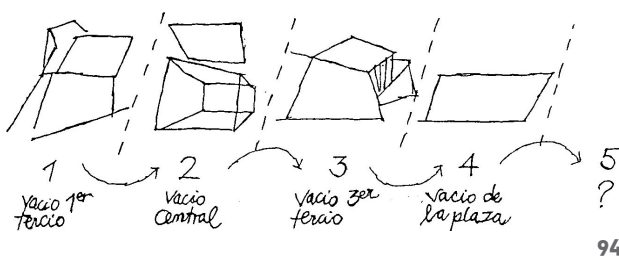
91



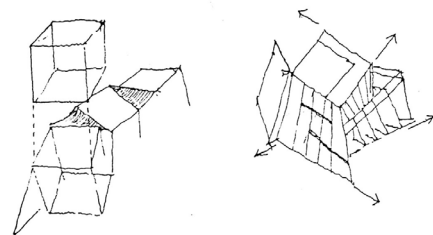
92



93



94



95

trazendo exterior ao interior e assumindo toda a sala como zona intermediária em relação às outras divisões mais íntimas.

Todas estas propostas formais resultam de um processo bastante intuitivo, mas fundamentalmente reflexivo. Não constitui puro automatismo ou emoção, total liberdade sobre as formas, mas antes uma lógica compositiva que assume grande *abertura* propositiva e experimental. Neste caso, a matriz aberta que agrega e harmoniza todo o conjunto é apresentada na *Tesis del Arquitecto Orfebre* como o *cúbico*, uma nova classe de forma que assume tal condição dúctil, desmultiplicando livremente o cubo clássico. É a partir do cubo platónico, “*como un ser absoluto, po ser soporte arquetípico de un cuerpo arquitectónico*”¹³⁴, que se conforma a unidade abstrata. Unidade que apesar de se dar à deformação e transformação, tanto pela base *absoluta* que configura, como pelas articulações que possibilita, estabelece sempre uma manifesta continuidade.

“*Cubo que imprime sus dimensiones para luego retirarse, así cada fachada da cuenta del movimiento de éste, que consolida um vazio de envoltura fuselada.*”¹³⁵

Rejeitando a ideia de espaços insignificantes, fechados e limitados na sua conceção sobre o seu habitar, o *taller* da *Ciudad Abierta* procura sempre consolidar esta continuidade, como uma confluência contínua de espaços que proporcionam o encontro. Na *Hospedería del Errante*, tais conexões são elas próprias definidas por pequenas unidades cúbicas, de carácter próprio e integrante no conjunto da hospedaria. Espaços como o pequeno estúdio, pequenos cantos de recolhida permanência ou observação.¹³⁶ Um somatório de negativos *cúbicos*, cada um explorado nas suas projeções dinâmicas, objetivas e subjetivas, dadas em função do contexto e das virtudes do espaço que procura radicar. Desta forma, é conformando um espaço contínuo, amplo, que Manuel Casanueva apresenta mesmo como vazio único, aberto, e complexo.¹³⁷

91_ Hospedería del Errante
Zona de impacto cúbico

92_ Hospedería del Errante
Pormenor das escadas

93_ Hospedería del Errante
Do quarto principal, vazio
envidraçado da caixa de
escadas

94_ Sucessão de vazios
cúbicos que estabelecem a
continuidade da obra

95_ Possibilidades *abertas*
pelo *cubo ausente*, o 3º
vazio cúbico

¹³⁴ CASANUEVA CARRASCO, Manuel. *Habitar en Hospederías*. Em: REVISTA CIUDAD Y ARQUITECTURA n.º 84. p.36.

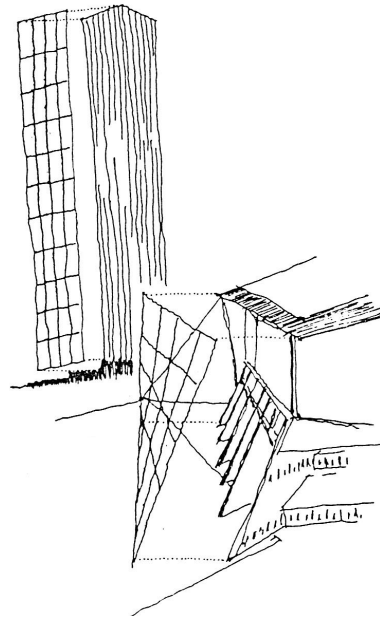
¹³⁵ CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis, MARTIN, Manuel, JELDES, Juan Carlos. Op.cit.

¹³⁶ CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis. *De los Campos de Abstracción y los Elementos para una Arquitectura Experimental*. p.168.

¹³⁷ CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis, MARTIN, Manuel, JELDES, Juan Carlos. Op.cit.



96



97



98

“Vacío que se constituye en un espacio ambiguo / 2 dimensiones.

1. Cierra al construir la continuidad de la casa.

2. Abre al consolidar un eje de transversalidad transparente que avanza

hacia la pradera.”¹³⁸

Neste sentido, é possível de identificar no projeto uma certa lógica partilhada com a poética da Obra Aberta. É justamente o caráter autónomo de cada módulo, claro na sua individualidade, que define o conjunto, e que estabelece a sua possibilidade de abertura. É através da combinação dessas impressões tridimensionais *cúbicas*, identificáveis na sua singularidade espacial, que o projeto vai construindo essa virtude de espaço contínuo. Desta forma, a sua organização geral resulta de um conjunto de caras infinitamente deformadas e variáveis, que se coadunam como num jogo, como um *“exercício de repetição em série de unidades idênticas ensambladas horizontalmente.”¹³⁹*

“Así como en un rascacielo, su plano de eje dominante sería uno igual a una de sus caras, en el proyecto, éste plano de eje dominante, sería un plano oide, que no es ninguna de sus caras, sin embargo las contiene todas.”¹⁴⁰

Este caráter de abertura torna-se ainda mais evidente quando se atenta à fachada este, deixada por completar, que torna possível visualizar a projeção dessa estrutura física que permite a associação contínua de unidades modelares, o seu infinito *avanço sobre o prado*.

Faseadamente, a obra vai então ganhando forma, começando logo a ser habitada quando se estabeleceram as condições mínimas para tal, permanecendo, apesar de tudo, bastante incompleta. Na perspectiva do grupo, seria necessário que a hospedaria fosse ocupada por uma família que se apropriasse desse espaço *aberto*

96_ Hospedería del Errante
Fachada Este

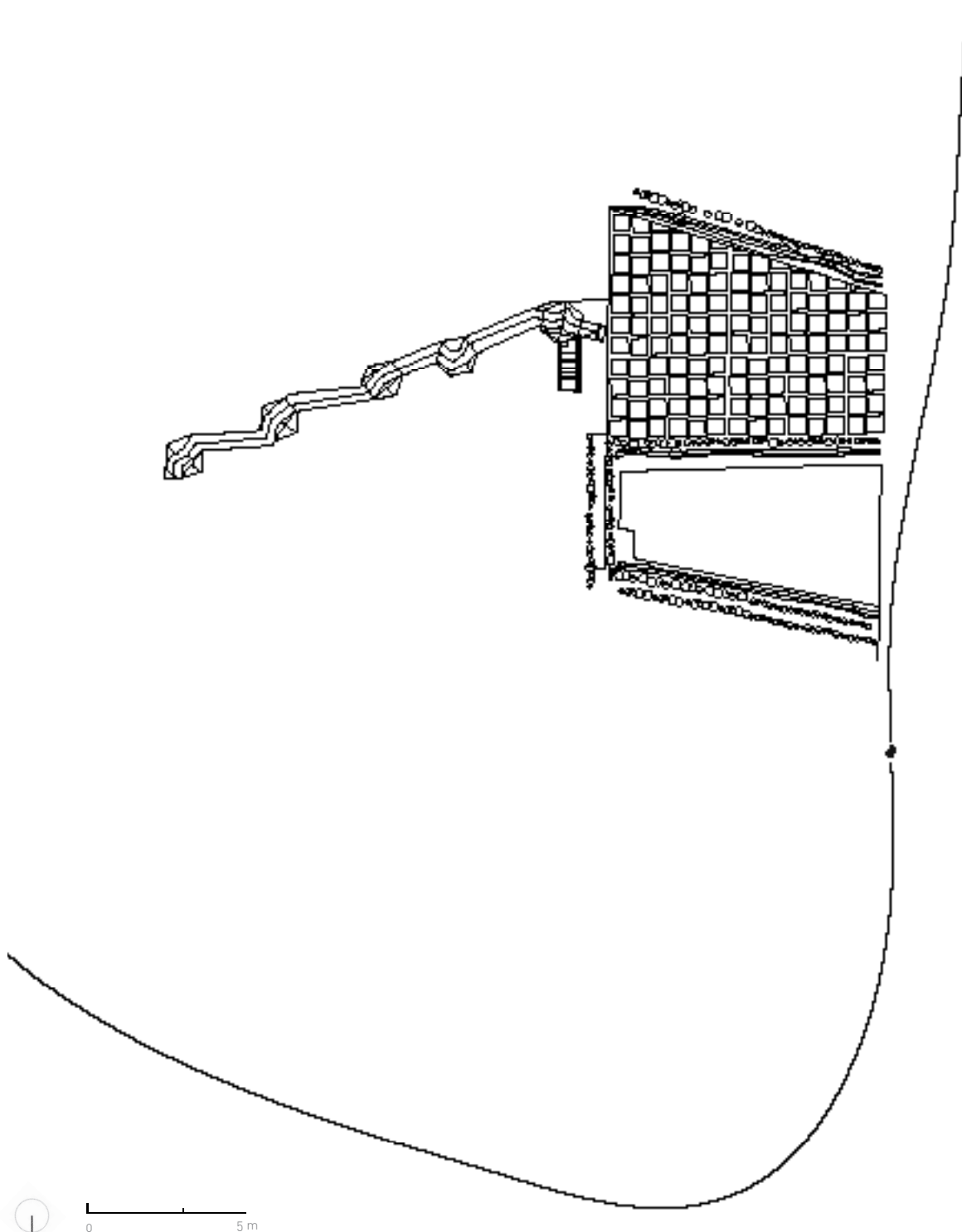
97_ Plano de eixo
dominante: arranha-céus e
hospedaria

98_ Hospedería del Errante
Oscar Santis, artista
plástico, trabalhando no
vazio central

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Ibidem.



99



100

e o desenvolvesse na sua máxima potencialidade, construindo a sua complexidade de forma inerente aos modos mais íntimos do habitar.

Oscar Santis,¹⁴¹ juntamente com a sua família, constituem os atuais hóspedes da *Hospedería del Errante*. Num encontro concretizado na hospedaria, o próprio admite que a ideia das hospedarias é justamente a de nunca serem terminadas, e é na vivência quotidiana destas residências que se vai construindo uma compreensão sobre as suas possibilidades de transformação. Segundo o mesmo, a própria hospedeira molda-se à forma de habitar de quem a ocupa, tornando-se mesmo possível ao hóspede propor intervenções ao grupo da *Ciudad Abierta*.¹⁴²

Para além da sua dimensão doméstica, o espaço admite ainda a possibilidade de apropriação para eventos públicos, como espetáculos ou reuniões de trabalho da corporação, abrindo totalmente o piso térreo ao espaço público, considerando apenas como elemento de filtro o manto-persiana de betão.

Atualmente a hospedaria admite ainda abertura à transformação por aqueles que a ocupam e que participam na vida da *Ciudad Abierta*, conservando essa dialética entre obra e sujeito de forma bastante intensa, admitindo uma grande abertura nos modos de intervenção e de ocupação, reforçando o caráter experimental da obra.

Ágora de Tronquoy .

A *Ágora de Tronquoy*¹⁴³ foi construída em memória de Henry Tronquoy,¹⁴⁴ poeta e desenhador francês que morreu em 1968 numa travessia aérea sobre o oceano Atlântico, organizada pelo próprio. Este espaço de encontro público, construído em 1972, constitui a primeira obra da *Ciudad Abierta*, e a primeira

99/100_ Ágora de
Tronquoy
Planta e Alçado
Escala 1/200

¹⁴¹ Ex-aluno da EAD e membro da Corporação Cultural Amereida. Artista plástico que desenvolve na Cidade Aberta trabalhos de caráter experimental que envolvem pintura, escultura e música/ruído.

¹⁴² Quando Oscar Santis aqui chegou com a sua família muita coisa não existia - “*Antes parecia uma igreja*” - mas ao longo dos anos foram concretizadas algumas intervenções (em que participaram alguns *Talleres de Obra*) que adaptaram a hospedaria ao seu próprio modo de habitar. Conversa com Oscar Santis.

¹⁴³ Primeira ágora construída na *Ciudad Abierta*. Existem outras como a *Ágora dos Hospedes*, na parte alta do terreno, e a *Ágora do Fogo*, nas dunas.

¹⁴⁴ Antes de falecer, Henry Tronquoy esteve brevemente mas intensamente envolvido no grupo da *Ciudad Abierta*, chegando mesmo a participar na primeira *travesía* celebrada pelo grupo, e integrando o próprio corpo docente da EAD.



101



102



103

a ser concretizada pelo exercício *em ronda*. O seu local foi assinalado num dos atos poéticos de abertura dos terrenos, decantando o sentido que lhes é próprio, evocando a própria vontade de Tronquoy pela descoberta, pelo enfrentar do território desconhecido.

“ (...) obra que invita a las travesías como viajes por el mar interior de América.”¹⁴⁵

Esta obra, na sua condição de *Ágora*, constitui um recinto público que visa provocar o encontro reflexivo, provocativo, que se lança à abertura de pensamentos e consciências através da partilha da palavra poética. Neste sentido, a *Ágora* exige um espaço arquitetónico pensado em função do seu caráter expositivo, um “*suelo arquitetónico que concibe las posturas del cuerpo cuando habla publicamente*”¹⁴⁶ e que os elementos da comunidade da Cidade Aberta reconhecem como “*parapeito arquitetónico*”¹⁴⁷.

No entanto, para dar lugar a esta postura de abertura e partilha, é requerida uma consciência do estar presente num recinto particular, diferente do quotidiano. Torna-se necessária uma definição clara do seu espaço, do momento que antecipa e marca a sua entrada. Apesar de limitado, pretende-se desenvolver um espaço que *prepare* o sujeito, compondo uma experiência que estimule e agarre a consciência, uma narrativa *aberta*, que enfrenta o desconhecido e se disponibiliza à travessia poética. Procura-se tomar a atenção, observar e especular, um conjunto de estados de abertura à percepção poética que irá determinar o próprio desenho a *Ágora de Tronquoy*.

“La experiencia nos deja ver en relación con las proximidades y lejanías que nos entrega para medir este mundo de vínculos. Lo conocido nos lleva al desconocido (...)”¹⁴⁸

Definindo amplamente a sua *extensión*,¹⁴⁹ o lugar é possível de avistar à distância, denunciado por uma estrutura elevada, um caminho alto em zig-zag, que progride

101/102/103_ *Ágora de Tronquoy*

¹⁴⁵ CORPORACIÓN CULTURAL AMEREIDA. *Ágora de Tronquoy*.

<http://www.amereida.cl/obras/agora-de-tronquoy/>

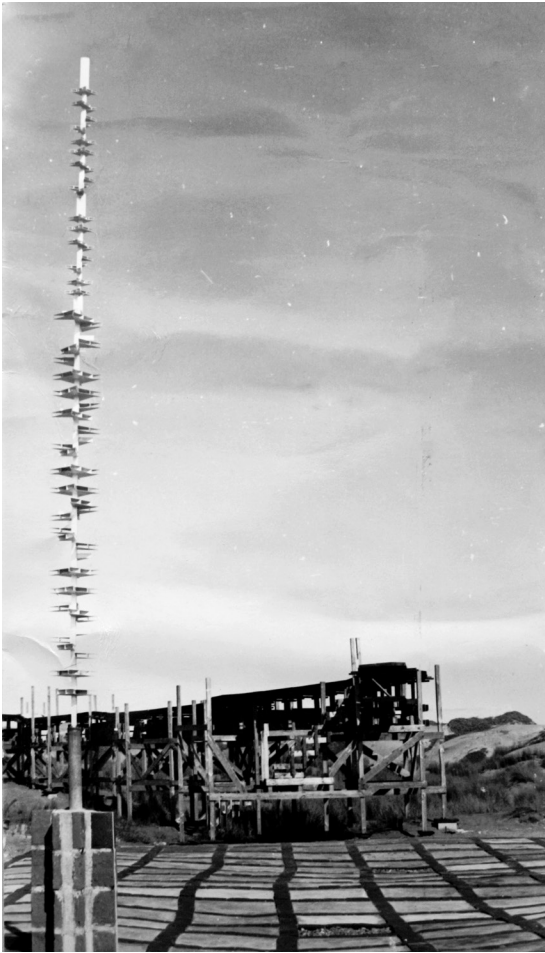
¹⁴⁶ CÁRAVES SILVA, Patricio. *La Ciudad Abierta de Amereida: Arquitectura desde la Hospitalidad*. p.55.

¹⁴⁷ Ibidem. p.15.

¹⁴⁸ CASIOPEIA _ EAD PUCV. *Suspensión de la mirada donde la realidad se vislumbra*.

http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Suspensi%C3%B3n_de_la_mirada_donde_la_realidad_se_vislumbra

¹⁴⁹ *Extensión*: extensão, a área abrangida pelos efeitos da obra.



104



105



106

horizontalmente a par do perfil do território arenoso. Este compõe um espaço que permite a observação em posição visualmente privilegiada, assumindo-se mesmo como um dos poucos locais na parte baixa da *Ciudad Abierta* onde é possível adivinhar o mar. Pelo próprio movimento a que o passadiço obriga, assumindo uma variação constante do ponto vista, é estabelecida uma complexidade e abrangência que atua sobre a própria experiência especulativa.

*“Donde nos encontramos con momentos de suspensión en la mirada donde la realidad se vislumbra y resplandece ante una mirada incierta de la situación, donde no se sabe cuándo las cosas dejan de ser y cuando son.”*¹⁵⁰

O *atravessar* constrói a narrativa, complementada e renovada a cada avanço do sujeito, que vai recolhendo do cenário em fuga, da sua indefinição e amplitude, a matéria poética que a constrói. Naturalmente vai-se instalando um estado poético vigilante, sensível e recetivo, preparado para o encontro que irá tomar lugar no final do percurso. Em suma, toda a dinâmica pretende reajustar o passo e o corpo ao espaço da Ágora, estabelecendo uma percepção ativa, para entrar num espaço que exige uma postura diferente do hábito, disponível para a surpresa, para o incerto, *“en la prestancia del hablar”*¹⁵¹

Este passadiço suspenso culmina justamente no espaço que se assume como lugar de permanência e de partilha da palavra. Um espaço romboidal, cujo piso é desenhado por uma trama regular de lajes de terracota, intencionalmente nivelado de forma irregular. Em plano de continuidade com o areal, é definido um piso duro ondulado instável, assim determinado *de modo a provocar um controlo explícito do equilíbrio do corpo e sensibilizando para a distância existente entre interlocutores.*¹⁵² Desta forma, o recinto obriga o sujeito a evocar toda a sua presença ao local, orientando a sua consciência ao encontro.

*“As always in the OC, an observation tied to man’s condition of “staying” or “moving”, in order to construct an architectural situation around it – the undulated floor.... The route raised above ground... walking in zigzag lines.”*¹⁵³

104_ Escultura de Claudio Girola

105/106_ Vestal

¹⁵⁰ CASIOPEIA _ EAD PUCV. *Suspensión de la mirada donde la realidad se vislumbra*. http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Suspensi%C3%B3n_de_la_mirada_donde_la_realidad_se_vislumbra

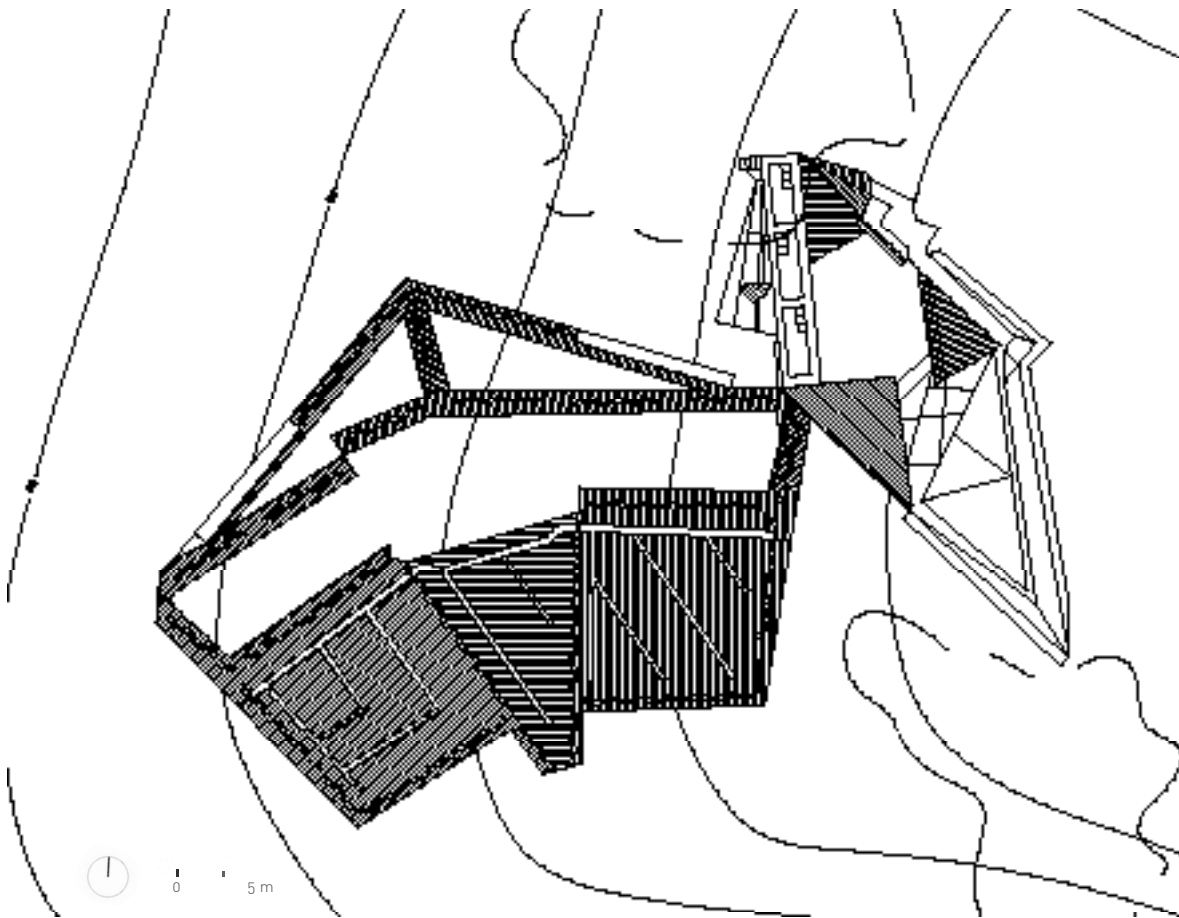
¹⁵¹ GRUPO FUNDADOR DA C.A. *Cenotafio de Tronquoy*. Rolo 210/1 – folha 15.

¹⁵² “(...) de modo que provoque un control explícito del equilibrio del cuerpo. Y sensibilice la toma de distancia entre interlocutores.” PÉREZ DE ARCE ANTONCICH, Rodrigo, PÉREZ OYARZÚN, Fernando. Op. cit. p.98.

¹⁵³ ALFIERI, Massimo. Op. cit. p.201.



107



108

Da mesma forma, o enquadramento do espaço é marcado por 2 esculturas de Claudio Girola, particularmente a que se encontra situada num dos extremos do losango, em clara projeção vertical. Estabelecendo um contraponto ao passeio de magnitude horizontal, a escultura reclama uma outra orientação ao encontro, à observação e especulação.

Associado a este espaço, foi também construído um *vestal*,¹⁵⁴ um pequeno cubículo de interior único, sem quaisquer infraestruturas de serviço, que compunha um retiro destinado ao estudo, bem como à vigília da Ágora, para a cuidar contra o vandalismo. Apesar de tudo, pelas extremas condições naturais do lugar, a obra entra em profundo estado de deterioração, sendo quase inteiramente desmantelada (hoje restam apenas algumas ruínas do piso lajeado) na possibilidade de aproveitar o seu material para novas obras que possam eventualmente tomar lugar. A efemeridade da sua existência apenas vem reforçar o seu próprio carácter, abrindo espaço para novas experiências investigativas, que estabelecem novas proposições e novos projetos.

Palácio del Alba y de lo Ocaso .

Nas palavras de Massimo Alfieri, “*the word ‘palace’ brings the excitement an the sense of solemnity that can be suggested sometimes by imposing physical dimensions, sometimes by the evidence of something mysterious and incomprehensible that impels us to observe and be silent.*”¹⁵⁵ No seu parecer, um carácter enigmático e ininteligível que encontra lugar no *Palácio del Alba y de lo Ocaso*. Este espaço, situado na parte alta da *Ciudad Abierta*, encontra-se implantado num dos pontos de maior alcance visual, um ponto calculado de forma a abraçar toda a paisagem envolvente, como forma de lhe proporcionar essa imensidão, esse sentido solene que define um palácio. Uma extensão *que*

107_ *Palácio del Alba y del Ocaso*

Na zona envolvente, a Ágora de los Huéspedes acima, o *Vestal de los Signos* à esquerda e o *Anfiteatro al Aire Libre* mais afastado

108_ *Palácio del Alba y del Ocaso*

Planta

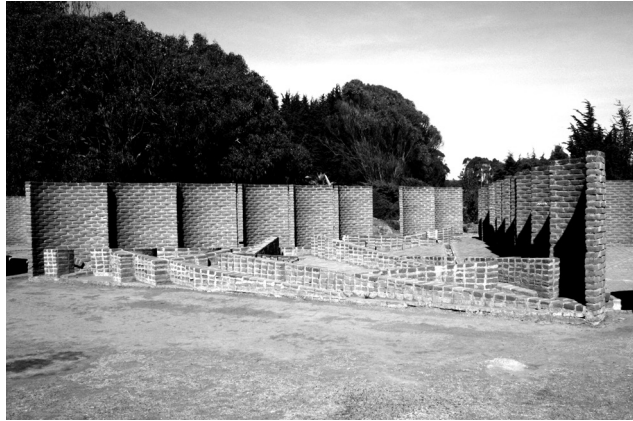
Escala 1/400

¹⁵⁴ No sentido de “*guarda permanente de um bem coletivo*”. Ibidem. p.98.

¹⁵⁵ Ibidem. p.188.



109



111



110



112



113

*especialmente ao amanhecer e ao por do sol parece ilimitada e – ao mesmo tempo – completamente abraçada pela nossa visão.*¹⁵⁶

Esta obra, que data de 1992, começou por ser concebida como um conjunto composto por duas hospedeiras e um espaço de banhos públicos, mas, eventualmente, por resultado das várias interrupções do projeto e das consecutivas *rondas* realizadas, torna-se necessário re-estruturar o problema. A nova proposta irá admitir no entanto um desenho de inclusão de determinadas intervenções já realizadas em função do antigo programa associado à água. Tal como outros exemplos da *Ciudad Abierta*, o projeto estava previsto como obra aberta, possibilitando sempre tal reestruturação. Contudo, numa Ágora realizada pelo grupo, a obra foi posteriormente considerada concluída, “(...) *congelando su desarrollo*”¹⁵⁷, apresentando-se até hoje como estrutura fixa da *Ciudad Abierta*.

Apesar de tudo, torna-se manifestamente claro que a sua qualidade transfigurável permanece, construindo o próprio fundamento poético da obra. Esta apresenta-se carente de qualquer programa, tomando justamente como objetivo fundamental revelar a virtude oscilante da luz (sugerido no próprio nome), que admite uma capacidade infinita de agudizar ou dissolver as formas visíveis. Todo o desenho destina-se a fixar a atenção sobre esta variação, dando evidência à projeção das suas sombras; projeções dinâmicas em constante reaparição e transformação, que a cada dia, e mesmo a cada momento, ganham um novo sentido, de cada vez definindo uma nova obra.

Em planta, o palácio é essencialmente definido por um pentágono, internamente sectorizado, cujo desenho assume uma clara simetria, proposta no sentido de estabelecer uma orientação ambivalente: “*tierra-mar, oriente-poniente;*” No entanto, quando o espaço é percorrido não existe percepção dessa simetria. É simplesmente percebido como um “(...) *sistema de encerramento (...), na zona mais alta e mais cénica da Ciudad Abierta*”¹⁵⁸; sistema que contém o campo visual e concentra a atenção naquilo que se vai encontrando à medida que se

109_ *Abside*, elemento que conforma a unidade de todo o palácio

110_ Canais de água, estrutura resultante do antigo programa

111_ Pátio triangular

112_ Entrada para um dos pátios

113_ *Faubourg*

¹⁵⁶ “There, on the top of the small hill, the eye sweeps over a landscape that especially at Dawn and at sunset appears limitless and – at the same time – completely embraced by our vision.” ALFIERI, Massimo. Op. cit. p.188.

¹⁵⁷ PÉREZ DE ARCE ANTONCICH, Rodrigo, PÉREZ OYARZÚN, Fernando. Op. cit. p.72.

¹⁵⁸ “(...) *system of enclosures (...), in the highest and most scenic area of the OC*”. ALFIERI, Massimo. Op. cit. p.188.

percorre o espaço. Todo a composição é definida pela simples repetição de um único elemento vertical: um plano curvo autoportante, composto por tijolos rústicos fixos por argamassa, que assume a forma de uma *abside*.

*“According to Alberto Cruz, an apse is an architectural element that more than containing and concluding in it itself, refers to another place. At the same time, an apse is a reflecting panel acoustic terms allows and favors singing and the reciting of poetry.”*¹⁵⁹

O muro curvo, de aproximadamente 2,22m de altura (o suficiente para a linha de horizonte permanecer contida no espaço), repete-se continuamente para definir os vários perímetros, mas deixando sempre um pequeno espaço de intervalo. Assim, apesar de claramente assumida enquanto peça autónoma, a composição é pensada de forma a estabelecer sempre uma perspetiva do conjunto, deixando em aberto pequenas frestas que provocam *“relaciones entre recintos y una flexibilidad en las articulaciones que propone el trazado general.”*¹⁶⁰

Desta forma, tal como na Obra Aberta, é a unidade abstrata que conforma todo o palácio, e que, apesar de se apresentar sempre da mesma forma, acomoda cada espaço de forma diferente, cada um encontrando o seu tema. Como um cenário múltiplo de uma cena em constante evolução, construída pela própria luz.¹⁶¹ O perfil *de arestas vivas e homogéneas, recortadas contra o céu*¹⁶² define um enquadramento cuidado sobre a narrativa que aqui toma lugar, que pela expectativa que provoca, envolvida em mistério e incerteza, instala um estado de extrema atenção sobre os seus vários momentos. Cada um destes é apresentado enquanto experiência arquitetónica que trabalha o tijolo em função da luz, representações abstratas resultantes de um conjunto de cálculos determinados por Alberto Cruz, que acreditava na qualidade poética da matemática pura.¹⁶³

¹⁵⁹ Ibidem. p.188.

¹⁶⁰ PÉREZ DE ARCE ANTONCICH, Rodrigo, PÉREZ OYARZÚN, Fernando. Op. cit. p.72.

¹⁶¹ Pela manifesta qualidade acústica que o palácio desempenha, são aqui tomados espetáculos, reuniões, recitais de poesia, ágoras, etc.

¹⁶² “Su perfil se presenta inequívocamente por sus aristas vivas y homogéneas, recortadas contra el cielo.” PÉREZ DE ARCE ANTONCICH, Rodrigo, PÉREZ OYARZÚN, Fernando. Op. cit. p.72.

¹⁶³ “¿Por qué? Porque la palabra poética es como un álgebra, no lo decimos nosotros sino son textuales palabras de Novalis, es un lenguaje general, es la palabra de la palabra y entonces no hay hábito normal para poder trabajar con ella como habitualmente trabajamos”. IOMMI, Godofredo. *Borde de los Oficios*.

http://wiki.ead.pucv.cl/images/4/4a/OFI_1991_Borde_Oficios.pdf

Um dos pátios triangulares, situado entre os dois quadrados da base, estabelece um momento bastante interativo, um passeio de recorridos livres e variáveis, proporcionado por um conjunto de rampas de vários níveis, que a cada momento redefinem a posição do observador. Subindo uma das rampas mais altas torna-se mesmo possível avistar o mar.

Posteriormente à execução deste núcleo principal, foram-se construindo em redor pequenas obras que manifestam *plenamente a liberdade do arquiteto*¹⁶⁴ que as investiga; como uma nova camada do processo de investigação. Num dos vértices está presente um espaço denominado de *Foubourg*, definido por um conjunto de móveis fixos, montados *como partes de um jogo de construção*, estabelecendo formas variadas de apoio para receber as *posturas dos corpos*¹⁶⁵ que reproduzem esse âmbito interior do palácio, de permanência e observação especulativa da realidade.¹⁶⁶

Todo o projeto é estruturado à base de uma clara postura de abstração, reduzindo a matéria de trabalho ao essencial, jogando e investigando de forma profunda sobre as suas possibilidades. Tal postura traduz o próprio sentido do *habitar do palácio*, que, conformando um espaço particular de abertura à inevitância e à exploração, convoca desde logo uma extrema orientação e enfoque dos sentidos. Instala-se um estado reflexivo e especulativo, que, ao deparar-se com o conjunto de fenómenos que se desenrolam nesse enquadramento *abstrato*, possibilita e desenvolve essa capacidade de leitura clara e sintética dos fenómenos essenciais do habitar humano, essencial em todo o processo da criação poética.

*“La admirable redundancia del cada día se expande para devolvernos a la admiración del alba. Lo curioso es precisamente la posibilidad misma de la redundancia y aún de qué manera ésta deja entrar a muchos, de suyo sordos, a la mera dicción primera y poética.”*¹⁶⁷

¹⁶⁴ PÉREZ DE ARCE ANTONCICH, Rodrigo, PÉREZ OYARZÚN, Fernando. Op. cit. p.72.

¹⁶⁵ “Próximo a él [palacio], se construyó una obra para coger las posturas de los cuerpos, al que han llamado Foubourg.” CÁRAVES SILVA, Patricio. Op. cit. p.20.

¹⁶⁶ PÉREZ DE ARCE ANTONCICH, Rodrigo, PÉREZ OYARZÚN, Fernando. Op. cit. p.72.

¹⁶⁷ IOMMI, Godofredo. *Introducción al Primer Poema de Amereida*. p.1.

considerações finais

Considerando os desafios da atual prática arquitetônica, orientada no sentido de construção de uma narrativa poética particular, de descoberta própria, a dissertação surge enquanto momento de reflexão, de reconhecimento de um conjunto de instrumentos pessoais construídos a partir da própria experiência, e que vão definindo uma linguagem arquitetônica particular - uma narrativa poética. Neste sentido, o fato do projeto pedagógico da EAD assumir claramente um amplo campo de abertura à procura intuitiva e experimental, reforçou o sentido da própria investigação. Trata-se de *“potenciar en cada individuo el sentido poético de su capacidad creadora, e intentar que la generación de la forma arquitectónica, su ‘fundación’, se origine en la poesía, (...)”*¹

Tal narrativa, como o próprio trabalho esclarece, não passa pela simples definição de um discurso absoluto, universalmente entendível, mas advém antes de um diálogo construído pela experiência reflexiva, inquisitiva, lógica e sensível, que reconhece o seu valor pelo confronto e aprendizagem que provoca. O processo criativo torna-se fundamentalmente relevante pela situação de problematização que o acompanha - *enquanto investigação poética* -, explorando relações entre fenómenos humanos e naturais num domínio mais complexo e abrangente. Em suma, um modo de investigação sensível para o homem *“expandir a sua vida, e fazendo-o de acordo com uma estrutura do seu organismo – cérebro, órgãos dos sentidos e sistema muscular.”*²

Compreendendo a relatividade e indeterminação que definem a atual compreensão do mundo, a atividade artística desenvolvida assume-se cada vez mais direcionada num sentido experimental, reconhecendo uma estrutura de pensamento e problematização mais abrangente, de exploração das infindas sensibilidades e complexidades que fazem parte do ser humano. Neste sentido, no confronto de tais problemáticas, a interpretação de Umberto Eco torna-se referência fundamental, propondo a obra de arte segundo uma nova ordem de valores, abrindo os modos

¹ SERGE, Roberto. *Amereida em Valparaíso: Um Sonho Utópico do Século XX*. Em: pragMATIZES nº 1. p.10.

² DEWEY, John. *Art as Experience*. p.25.

de expressão artística de forma a valorizar essa procura, a exponenciar a situação de problematização. A Obra Aberta assume uma concepção de projeto artístico que se apoia justamente na abertura da estrutura de comunicação com o sujeito, valorizando o processo, os parâmetros de análise e o campo de possibilidades lançados, intensificando, desta forma, o processo de aprendizagem que valoriza o trabalho criativo.

Torna-se então possível perceber que numa experiência onde o sujeito participa com toda a sua matéria, física e espiritual, de experimentação genuinamente intuitiva e reflexiva, a experiência poética torna-se mais complexa e, naturalmente, intensamente pedagógica.

*“Cada movimiento de la mano en cada uno de sus trabajos lleva consigo el elemento del pensamiento, cada porte se soporta dentro de este elemento.”*³

Martin Heidegger surge como referência fundamental para a clarificação desta ideia, encarando a criação poética enquanto experiência completa, onde habitar e construir estão complexamente correlacionados, explorando justamente a relação mais complexa intrínseca à produção criativa. *“For building is not merely a means and a way toward dwelling – to build is in itself already to dwell.”*⁴ Uma relação que convoca permanência, presença demorada e completa envolvimento, que transporta consigo uma naturalidade e sensibilidade amplificadas, própria do sujeito e da sua natureza poética. Tal relação desenvolve um pensamento genuíno, apoiado na memória e na intuição própria, que, tal como Heidegger indica, encontra a sua forma mais expressiva e autêntica na poesia.

*“All art, as the letting happen of the advent of the truth of what is, is, as such, essentially poetry.”*⁵

Trata-se então de originar *poesia*, uma expressão poética que na sua capacidade de agarrar qualidades indefiníveis e significar mais do que aquilo que pronuncia,⁶ atribui ao sujeito essa faculdade de *possibilizar* o mundo, de materializar a sua

³ PALLASMAA, Juhani. *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. p.14.

⁴ HEIDEGGER, MARTIN. *Poetry, Language, Thought*. p.70.

⁵ Ibidem. p.70.

⁶ “(...) it is a speaking that, like all genuine poetry, says more than it speaks, means more than it utters.” Ibidem. p.71.

condição poética. Um sentido utópico, assumido em qualquer obra aberta, de absoluta valorização da experiência enquanto pedagógica, das suas inesgotáveis variantes que se traduzem de forma inerente à própria sensibilidade do sujeito.

Assim, percebem-se as possibilidades advenientes de aceitação dessa abertura, do valor de uma estrutura de pensamento aberto às possibilidades inevidentes, que se liberta de preconceitos. Quando nos encontramos recetivos a tal, a abertura e a indefinição surgem como algo extremamente positivo e significativo, que nos dá a conhecer todo um universo desconhecido. Instala-se uma postura naturalmente reflexiva e especulativa da realidade, que compreende as suas capacidades de transformação de forma bastante mais intensa e abrangente. Algo valorizado na experiência pedagógica da EAD, que reconhece e absorve tais valores da própria cidade de Valparaíso.

Por influência da EAD, Valparaíso irá então assumir-se também enquanto referência fundamental no reconhecimento do valor dessa abertura, cidade que constitui em si mesma um vasto campo de improviso e experimentação intuitiva, definida por um conjunto infinito de situações variáveis e inventivas, autonomamente construídas, que resultam numa composição urbana excecional, uma narrativa poética singular. Numa vivência quotidiana da cidade, torna-se evidente que tal abertura à desordem manifesta-se em todas as suas dimensões, constituindo mesmo o carácter que a potencia. Percorrendo-a numa base diária, fica a sensação que acabamos sempre por ir de encontro ao inesperado, descobrindo em cada cena quotidiana uma complexa narrativa que estimula a nossa atenção e a vontade por desvendá-la, encantando pela naturalidade e despreconceito com que se resolvem os problemas. É um ambiente cultural que contamina e fundamenta a atividade da EAD, que se apodera desta indefinição e desordem para desenvolver um processo de investigação criativo de forte intuição e sensibilidade.⁷

⁷ Uma postura que atravessa um pouco toda a cultura sul-americana, que não possui ainda raízes históricas tão profundas como a cultura europeia. O fato deste continente admitir ainda uma grande extensão de território inexplorado, indefinido nos próprios modos de atuação, impele, de alguma forma, a uma postura de maior abertura perante o desconhecido. Da mesma forma, o fato da sociedade ser marcada por um forte paradigma social, associado a problemas económicos e urbanos, minado por bastantes crises de ordem natural (terramotos, tsunamis, etc), potencia também essa postura. Admite-se uma resolução dos problemas bastante prática e improvisada, quase imediata, especialmente no que diz respeito à forma como se constrói a cidade. A experiência de voluntariado no incêndio que atacou Valparaíso em 2013 foi também determinante na percepção desta postura. Naturalmente, tal não significa que o resultado seja sempre positivo, mas existe uma procura intencional, um processo de experimentação direta de proposta de resolução dos problemas.

Estabelecendo como princípio base a abertura à investigação do fenómeno poético, a EAD constrói um domínio reflexivo que se vê guiado por essa expressão que *possibiliza* qualquer caminho: a poesia. Admitindo forte influência da vanguarda europeia do séc. XX, fundamentalmente da poesia surrealista – Mallarmé, Andre Bretón, Baudelaire – é estabelecida uma metodologia de projeto bastante particular, que se irá apoiar fundamentalmente na palavra poética enquanto instrumento libertador, estimulante e revelador, que ganha um sentido bastante operativo, especialmente no contexto da experiência coletiva.

Do percurso pessoal explorado na escola, torna-se possível afirmar que este sentido é realmente uma constante em todo o trabalho investigativo, que se procura desenvolver no sentido de valorização do projeto. Nomeadamente, no exercício prático da *Observação Arquitectónica*, apesar das primeiras dificuldades em construir uma expressão poética que resultam do não domínio e incompreensão dos seus objetivos, após um processo de insistência, torna-se algo verdadeiramente construtivo, no sentido de reconhecer uma orientação própria, daquilo que se reconhece como importante na definição do espaço. Convocando igualmente presença regular em atos poéticos, nos encontros do *taller Amereida*, em *Travessía*, mas, no geral, em todo âmbito curricular, a palavra poética procura abrir a transversalidade dos ofícios em relação com a complexidade fenomenológica do habitar, institucionalizando um âmbito de experimentação mais completo, de abertura ao desconhecido e à matéria não dominável.

*“De la actividad académica, de los contactos influencias de otros profesores, de la relación diaria con los alumnos, en fin de la experiencia pedagógica en la escuela, de esta escuela y de otras, se desprende de una manera vaga y indefinida, pero constante, una cierta pedagogía. Pedagogía que se deduce más de frases comunes, gestos, intuiciones, que de la clara explicitación de una manera común de “enseñar” a hacer arquitectura.”*⁸

No entanto, é na *Ciudad Abierta* que tal experiência pedagógica se irá estabelecer de forma mais intensa, fixando essa ideia de regime de convergência de vida, trabalho e estudo, materializado num laboratório de recreação aberta e investigativa, dedicado à exploração dos vários ofícios artísticos. Comprometendo-

⁸ SOLER, Alfred Linares. *La Enseñanza de la arquitectura como poética*. p.5.

se numa relação entre docência e investigação, este laboratório, para além de receber várias atividades escolares da EAD de exploração prática, é ocupado por uma comunidade de artistas que, apesar de trabalharem no domínio da escola, assumem um modo de vida alternativo dedicado à experimentação artística. Os *loucos de Valparaíso*, como são vulgarmente designados, constituem um grupo de pintores, escultores, arquitetos, poetas e outros que se propõem a ampliar o universo de atuação criativa, de tal forma plural e caótica, que a própria regra é dada pela *desordem*, cruzando numa profunda investigação, experiências, ideias, formas e modos de atuação. Apoiando-se numa forte condição coletiva, o grupo dedica-se à construção conjunta de uma verdadeira identidade americana, dando valor à diferença e às variações que constroem a sua complexidade. Avançando sobre este âmbito de produção criativa, encontramos mesmo pontos de contacto com a Obra Aberta.

Toda a experiência desenvolvida neste campo de experimentação assenta numa postura de abstração especulativa, aberta às possibilidades infinitas de transformação, disponível à constante renovação. Uma perspetiva que se fundamenta nas virtudes poéticas que o próprio local oferece enquanto território sul-americano.

*“La Ciudad Abierta primero, está fundada sobre un principio radical, que nosotros llamábamos las arenas, es decir que el viento para y borra las huellas. Por tanto se reinicia cada vez.”*⁹

Esta constitui uma experiência coletiva e inclusiva, incessantemente investigativa, que toma a poesia como instrumento de procura e expressão fundamental. Num jogo de permanência e especulação, de partilha da palavra, o grupo da *Ciudad Abierta* procura avançar sobre o domínio desconhecido, menos lógico, subjetivo e sensível, que prevê relações imprevistas, possíveis matérias de trabalho, cuja definição é encontrada nos seus encontros poéticos – *phaléne*.

*“Debemos recogerlo todo, nuestros temores y nuestras esperanzas, nuestros impulsos y nuestros desfallecimientos, y partir por los caminos para crear allí anti-sueños.”*¹⁰

⁹ CÁRAVES SILVA, Patricio. *La Ciudad Abierta de Amereida: Arquitectura desde la Hospitalidad*. p.57.

¹⁰ IOMMI, Godofredo. *Carta del Errante*. Valparaíso: EAD UCV, 1976.

Compreendendo a variabilidade e ambiguidade de todas estas considerações, naturalmente as obras da *Ciudad Abeirta* irão retratar esse caráter variável e inconstante, de clara tendência *aberta*, confirmado pelos exemplos práticos apresentados.

*“Each project is loyal to the muse of the reinvention, and no work is ever considered complete or finished, or sacred to the exclusion of transformation.”*¹¹

Neste contexto, Manuel Casanueva constitui referência determinante, considerando o encontro com o próprio (que apesar de não admitir teor de entrevista) bastante elucidativo sobre uma perspectiva de vida aliada à *Ciudad Abierta*, confirmando essa postura verdadeiramente investigativa, dedicada à exploração poética, *cuidada* e demorada, do projeto criativo. As experiências arquitetônicas aqui desenvolvidas resultam desse processo ambíguo, que toma como princípio claro a completa envolvimento, física e mental, do sujeito. A *Hospedería del Errante*, um dos projetos por orientados por Manuel Casanueva (mas desenvolvido em conjunto com os vários *Talleres de Obra* da EAD), apresenta-se como caso exemplificativo da experiência investigativa, assumindo-se como importante referência pelo projeto que traduz plenamente esse compromisso da *Ciudad Abierta* à constante reinvenção poética.

Esta poderá ser a problemática que define fundamentalmente a identidade poética da Escola de Valparaíso, que, apesar de não se assumir explicitamente enquanto poética *de autor*, abraçando antes um processo coletivo inclusivo, consegue construir um universo poético coeso e bastante próprio, que recebe a sua força do caráter profundamente investigativo e abstrato com que enfrenta cada situação. Uma poética que assume uma procura constante não por regras ou códigos definitivos, mas por uma linguagem crítica aberta e livre de preconceitos, onde entram procedimentos, interesses e instrumentos pessoais, que apoiam de forma pertinente e significativa a procura.

*“It is a place where the personal and the subjective is connected to the collective and through this individual contributions a strong culture is shaped.”*¹²

http://wiki.ead.pucv.cl/images/c/c4/POE_1963_Carta_Errante.pdf

¹¹ ALFIERI, Massimo. *La Ciudad Abierta*. p.52.

¹² PÉREZ M., Hector. *Ciudad Abierta/Open City: Tracing, Mapping and Plotting its Trajectory*. p.8.

Naturalmente, tal postura considera um grande risco, de abraçar toda a matéria de tal forma indiscriminada que nunca poderá constituir uma obra coesa. Na verdade, considerando o caso de experiência própria, num primeiro contacto direto com a EAD, a reação inicial cai no domínio da estranheza e da incompreensão; como numa *obra aberta*, é-se confrontado com uma linguagem ambígua, métodos ilógicos, ambientes estranhos e formas enigmáticas. No entanto, à medida que nos envolvemos no ambiente cultural e participamos no próprio quotidiano da escola, estas invulgaridades entranham-se e começamos a construir um diálogo sensível com o que nos depara. Compreende-se o sentido de construção pessoal, experimental sobre toda esta abertura, que apenas se torna possível construir num contexto de experiência pessoal, de permanência num ambiente desconfortável - no sentido do não-familiar - que pela simples disponibilidade de abertura e de confronto com o desconhecido, proporciona um conjunto significativo de novas aprendizagens. Tal confronto é procurado pela própria escola, que encara cada *Travesía* e até grande parte dos seus *talleres*, como celebração dessa abertura e procura coletiva.

Considerando a minha participação nestas atividades curriculares, especialmente no *taller de Amereida* e de *Travesía*, existe um claro reconhecimento deste espírito de conjunto que se abre ao desconhecido, seja pela narrativa aberta que é partilhada nos encontros poéticos, seja por essa viagem singular que parte à descoberta duma extensão do continente americano. Torna-se possível admitir que ao longo desta jornada - que se propõe à construção conjunta de uma obra efêmera -, naturalmente se vai construindo um âmbito coletivo de partilha, que apenas se torna possível nessa vivência diária, de trabalho investigativo, de confronto com os mais diversos problemas necessários de resolver, e até mesmo de recreação. Uma vivência que é estabelecida não apenas entre pessoas da escola, mas com a própria comunidade onde se trabalha, que se reconhece e participa no próprio projeto. A obra resulta desse processo intuitivo e bastante improvisado que caracteriza toda a viagem, que por toda a sua grande imprevisibilidade e abertura, obriga também ao estudante a desenvolver um forte sentido de responsabilidade de participação.

*“The trip itself is not considered an instrumental means to arrive to another place, but rather an experience that changes the meanings of things and makes one more acutely aware of the world’s reality.”*¹³

Assim, compreende-se o sentido fundamental retirado de toda a experiência, que irá influir na construção de uma perspectiva própria sobre a disciplina da arquitetura. Torna-se evidente a contaminação dessa abertura numa ideia de processo criativo, valorizando um campo de compreensão e de trabalho mais abrangente, de caráter mais pessoal e intuitivo, de aceitação da indeterminação que governa todo o processo humano. As experiências próprias tornam-se matéria na discussão do problema arquitetônico, que se pretende abordar não como procura de uma simples solução, mas como uma experiência investigativa de consideração e reflexão sobre o problema colocado. A partir do momento em que nos assumimos recetivos às possibilidades oferecidas pelo *desconhecido*, pela dúvida ou pela incerteza, a obra torna-se claramente mais problematizável, e por isso, mais operativa e pertinente. Essencialmente, trata-se de valorizar a viagem como parte fundamental do processo criativo, construindo uma narrativa complexa, estimulante, desvinculada de preconceitos mas atenta às contingências e suscetibilidades de cada situação. Como um jogo reflexivo sobre o *devaneio caótico que transita* toda a nossa experiência.¹⁴

¹³ PEREZ OYARZUN, Fernando. Cit. em: PÉREZ M., Hector. *Ciudad Abierta/Open City: Tracing, Mapping and Plotting its Trajectory*. p.7.

¹⁴ CASANUEVA CARRASCO, Manuel. *El barrio acantilado: como identidad de Valparaíso*. p.7.

referências bibliográficas

- ALFIERI, Massimo. *La Ciudad Abierta*. Roma: Editrice Librerie Dedalo, 2000.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del Espacio*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BORCHERS, Juan. *Institución Arquitectónica*. Santiago: Editorial Andres Bello, 1968.
- BORGES, Jorge Luís. *Jorge Luís Borges – Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2000.
- BRETON, Andre. *Manifestos do Surrealismo*. Barcelona: Editorial Labor, S.A, 1980.
- CÁRAVES SILVA, Patrício. *La Ciudad Abierta de Amereida: Arquitectura desde la Hospitalidad*. Barcelona: Editorial Académica Española, 2011.
- CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis, TALLER 5º AÑO. *Tesis del Arquitecto Orfebre*. Viña del Mar: Investigaciones Gráficas, 1992.
- CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis, TALLER 5º AÑO. *Fundamento para la Generación de Obras de Travesía y su Representación en la Extensión Americana*. Valparaíso: EAD, 1992.
- CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis, MARTIN, Manuel, JELDES, Juan Carlos. *Cierre de lo Inconcluso de la Hospedaría del Errante: informe final proyecto FONDECYT N° 1980307-98-99*. Valparaíso: UCV, 2000.
- CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis. *De los Campos de Abstracción y los Elementos para una Arquitectura Experimental*. Santiago: Universidad Finis Terrae, 2003.
- CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis. *El bairrio acantilado: como identidad de Valparaíso*. Viña del Mar: Universidad Andrés Bello, 2009.
- CRUZ OVALLE, José, BENNET, Elizabeth, CRISPANI, Alejandro. *José Cruz Ovalle: Hacia una Nueva Abstracción*. Santiago: ARQ Ediciones, 2004.
- DE CAMPOS, Haroldo. *A Arte no Horizonte do Provável e Outros Ensaio*s. São Paulo: Editôra Perspectiva S.A., 1969.
- DE FUSCO, Renato. *La Idea de Arquitectura: Historia de la Arquitectura desde Viollet-le-Duc a Pêrsico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- DEAN, Andrea Oppenheimer. *Rural Studio: Samuel Mockbee and an Architecture of Decency*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2002.

- DEWEY, John. *Art as Experience*. Nova Iorque: Perigee Books: 1980.
- EAD. *Amereida*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso: 2011.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editôra Perspectiva S.A., 1991.
- GRASSI, Giorgio. *La Arquitectura como Oficio y Otros Escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- HEIDEGGER, M. *Poetry, Language, Thinking*. Nova Iorque: HarperCollins Publishers, 2001.
- IOMMI, Godofredo. *La semejanza más sorda*. Valparaíso: UCV, 1975.
- JULLIAN DE LA FUENTE, Guillermo, PÉREZ OYARZÚN, Fernando, ZALDÍVAR, Claudio. *Massilia 2007: Guillermo Jullian de la Fuente*. Santiago: ARQ Ediciones, EAD PUC, 2008.
- MONTANER, Josep Maria, *Sistemas Arquitectónicos Contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2008.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Meaning in Western Architecture*. Nova Iorque: Praeger Publishers, 1977.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los Principios de la Arquitectura Moderna: Sobre la Nueva Tradición del Siglo XX*. Barcelona: Reverté, 2005.
- OYARZÚN ROBLES, Pablo. *Una Estética de la Subjetividad. Em CUNEO LOYOLA, Bruno. Pensar y Poetizar n°1*. Valparaíso: UCV, 2001.
- PALLASMAA, Juhani. *Los Ojos de la Piel: la Arquitectura y los Sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2006.
- PALLASMAA, Juhani. *Conversaciones con Alvar Aalto*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2010.
- PALLASMAA, Juhani. *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2012.
- PÉREZ DE ARCE ANTONCICH, Rodrigo. *Guillermo Jullian: Obra Abierta*. Santiago: ARQ Ediciones, 2000.
- PÉREZ DE ARCE ANTONCICH, Rodrigo, PÉREZ OYARZÚN, Fernando. *Escuela de Valparaíso: Grupo Ciudad Abierta*. Santiago: Contrapunto, 2003.
- PUENTES RIFFO, Mauricio. *La Observación Arquitectónica de Valparaíso: su periferia efímera*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2013.
- SIZA, Alvaro. *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70 Lda, 1998.

SIZA, Alvaro, FRAMPTON, Kenneth. *Alvaro Siza: Profissão Poética = Poetic Profession*. Milão: Electa, 1986.

SOLER, Alfred Linares. *La Enseñanza de la arquitectura como poética*. Barcelona: Universidad Politècnica de Catalunya, 2006.

TALLER DE 2º AÑO DE DISEÑO GRÁFICO 2001. *Amereida: un decir desde el oficio*. Valparaíso: UCV, 2001.

VALÉRY, Paul. *Selected Writings of Paul Valéry*. Nova Iorque: New Directions Publishing, 1950.

ZUMTHOR, Peter. *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2009.

ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2006.

artigos

ARCE MORENO, Paulo. *Entrevista Manuel Casanueva*. Em *AUS* nº2, p.16-18. Valdivia: UIAU Universidad Austral de Chile, 2006;

BROWNE, Tomás, JOLLY, David, CÁRAVES, Patricio. *Alberto Cruz Covarrubias. La arquitectura como “extensión orientada que da cabida”*. Em ASOCIACIÓN DE OFICINAS DE ARQUITECTOS, CHILE nº16. Santiago, Abril 2011.

CALABUIG, Débora Domingo, GÓMEZ, Raúl Castellanos. *Obra Abierta: del Pensamiento al Proyecto*. Em *PALIMPSESTO* nº7, ¿Cuánto Pesa Su Revista?, Barcelona: Catedra Blanca, ETSA Barcelona UPC, Março 2013.

CASANUEVA CARRASCO, Manuel. *Habitar en Hospederías*. Em: *REVISTA CIUDAD Y ARQUITECTURA* nº 84. Santiago, Abril-Junho 1996.

CRUZ PRIETO, Fabio, IVELIC KUSANOVIC, Boris. *Nombres: Sala Exposición Currenta Años Arquitectura UCV*. Em: *REVISTA CIUDAD Y ARQUITECTURA* nº 87. Santiago, 1997.

JULLIAN DE LA FUENTE, Guillermo. *Guillermo Jullian*. Em: *Centodiez* vol.2. Santiago, Setembro 2005.

PÉREZ OYARZÚN, Fernando. *Poéticas del caso _ Chile, entre la palabra y la materia*. E *Partitura de Viento _ Hospedaría del Errante en Ciudad Abierta, Ritoque*. Em: *ARQUITECTURA VIVA* nº 85. Madrid, Julho-Agosto 2002.

NOBLE, Alastair R. *Open City*. Em *SCULPTURE* vol. 26 Nº4. Washington, Maio 2007.

SERGE, Roberto. *Amereida em Valparaíso: Um Sonho Utópico do Século XX*. Em: *pragMATIZES* nº 1. Niterói, 2011.

provas finais

AMORIM, Sara Maria Dias. *Da Intuição à Obra: Considerações sobre o Método da Escola de Arquitetura e Desenho de Valparaíso*. Porto: FAUP, 2013.

CORREA CASTILLO, José Felipe. *Taller de Obra, Ciudad Abierta. El restauro y la demora como generadores de lugar*. Valparaíso: PUCV, 2007.

ESCOBAR ANWANDTER, Patricia. *Ciudad Abierta: 6 textos fundamentales*. Valparaíso: PUCV, 2012.

FERNANDES, Sara Luisa Orsi. *6 Diálogos & 1 Discurso: Poética e Arquitectura*. Porto: FAUP, 2009.

PÉREZ M., Hector. *Ciudad Abierta/Open City: Tracing, Mapping and Plotting its Trajectory*. Massachussetts: MIT, 1999.

SALAS SALINAS, María José. *Talleres de Obra en Ciudad Abierta*. Valparaíso: PUCV, 2011.

SANTOS, Diana Patrícia Bizarro. *Poéticas Contemporâneas: Arquitectura e Arte, A experiência dos Pavilhões da Serpentine Gallery*. Porto: FAUP, 2010.

sites

BERRÍOS, María. *Arquitecturas invisibles y poesía de la acción*. – consultado em 07/04/14.

http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/13MB_es.pdf

BITÁCORA VIRTUAL. *La Arquitectura Experimental de Manuel Casanueva Carrasco*. – consultado em 11/03/14.

<http://www.bitacoravirtual.cl/2005/08/21/la-arquitectura-experimental-de-manuel-casanueva-carrasco/>

CASIOPEIA _ EAD PUCV.

<http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Casiopea>

CORPORACIÓN CULTURAL AMEREIDA.

<http://www.amereida.cl/>

ESCUELA DE ARQUITECTURA Y DISEÑO DA PUCV.

<http://www.ead.pucv.cl/>

EAD PUCV. *Láminas de Exposición Lausanne*.
http://issuu.com/archizoom/docs/lausanne_es/33

FOSCO, Lucarelli. *The Shape of Poetry: Carl Andre's Typed Works*. – consultado 04/07/14.
<http://socks-studio.com/2014/04/17/the-shape-of-poetry-carl-andres-typed-works/>

IOMMI, Godofredo. *Apertura de los Terrenos*. Valparaíso: EAD UCV, 1971.
<http://www.ead.pucv.cl/1971/apertura-de-los-terrenos/>

IOMMI, Godofredo. *Carta del Errante*. Valparaíso: EAD UCV, 1976.
http://wiki.ead.pucv.cl/images/c/c4/POE_1963_Carta_Errante.pdf

IOMMI, Godofredo. *Hay que ser Absolutamente Moderno*. Valparaíso: Taller de Investigaciones Gráficas EAD UCV, 1982.
<http://www.ead.pucv.cl/1982/hay-que-ser-absolutamente-moderno/>

IOMMI, Godofredo. *Introducción al Primer Poema de Amereida*. Valparaíso: Taller de Investigaciones Gráficas EAD UCV, 1982.
http://wiki.ead.pucv.cl/images/9/93/AME_1982_Introduccion_Amereida.pdf

IOMMI, Godofredo. *Ciudad Abierta: De la Utopía al Espejismo*. Valparaíso: EAD UCV, 1983.
<http://www.ead.pucv.cl/1983/de-la-utopia-al-espejismo/>

JOLLY, David. *Exposición de la Relación Poesía e Arquitectura en Europa*. EAD PUCV, 2010.
<http://www.ead.pucv.cl/2010/exposicion-de-la-relacion-poesia-y-arquitectura-en-europa/>

NERUDA, Pablo. *Ode a Valparaíso*.
<http://www.neruda.uchile.cl/>

otros

ARQUIVO HISTÓRICO EAD. Grupo Fundador da Ciudad Abierta. Valparaíso.

lista de imagens

- 1 _ http://3.bp.blogspot.com/_DYKbN1iP1c/TB8cPOIl_oI/AAAAAAAAABCM/HA7XfvtQ704/s1600/etienne-louis+boull%C3%A9+temple+1793:94.jpg
- 2 _ <http://digital.library.mcgill.ca/tspace/images/340thumb/0762-1.jpg>
- 3 _ <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=607>
- 4 _ <http://www.kb.nl/en/web-exhibitions/koopman-collection/contents/1919-1925/la-jeune-parque>
- 5 _ Autoria própria.
- 6 _ <http://jamespaviourarch1101.blogspot.pt/2012/03/arch1201-villa-savoye-draft-drawings.html>
- 7 _ <http://pressroom.trustarts.org/2013/11/21/fallingwater-museum-store-satellite-opens-in-cultural-district/>
- 8 _ <http://www.devoti.it/fallingwater-la-casa-sulla-cascata-di-frank-lloyd-wright/fallingwatermainfloorplan/>
- 9 _ <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/von-gerade-und-kreis-stab-und-ring-zu-hyperboloid-und-kugel>
- 10 _ <http://maat84.blogspot.pt/2009/09/fari-nella-notte.html>
- 11 _ <http://www.deconcrete.org/2012/05/03/our-play-our-party-our-work/>
- 12 _ SIZA, Álvaro. *Imaginar la evidencia*.
- 13 _ ANTONIONI, Michelangelo. *Il Deserto Rosso*.
- 14 _ <http://www.giapponeinitalia.org/teatro-no-e-kyogen-trascendenza-del-presente-e-arte-dello-humor-bologna-3/>
- 15 _ <http://popandart.wordpress.com/2013/08/08/marcel-duchamp/>
- 16 _ http://facweb.cs.depaul.edu/sgrais/prepared_piano.htm
- 17 _ <http://media.scraphacker.com/2012/03/action-painting.jpg>
- 18 _ CALABUIG, Débora Domingo, GÓMEZ, Raúl Castellanos. Obra Abierta: del Pensamiento al Proyecto. Em PALIMPSESTO nº7.
- 19/20/21 _ <http://socks-studio.com/2014/04/17/the-shape-of-poetry-carl-andres-typed-works/>
- 22 _ <http://ryanpanos.tumblr.com/post/71488863699/bruder-klaus-chapel-peter-zumthor-rui>
- 23 _ http://3.bp.blogspot.com/-WmhiT7mc-H4/Tw5hzJ_WC5I/AAAAAAAAABLI/oFZ1czFw8Qc/s1600/mallarm%25C3%25A9%2Boriginal.jpg
- BOULEZ _ http://emusicale.free.fr/HISTOIRE_DES_ARTS/hda-musique/BOULEZ-sonate_pour_piano_n3/_sonate_pour_piano.php
- 24 _ Autoria própria.
- 25 _ <http://culturacolectiva.com/los-moviles-y-stabiles-de-alexander-calder/>
- 26 _ <http://www.powerhousemuseum.com/imageservices/2012/06/violin-maker-kitty-smith-hand-carving/>
- 27 _ <http://www.acvariedades.com.br/2014/01/as-incriveis-videiras-vulcanicas-da.html#.VCNrIPlDV8E>

- 28 _ <http://ideasgn.com/architecture/luis-barragan-house-and-studio/>
- 29 _ <http://sheraye.files.wordpress.com/2012/05/baal1.jpg>
- 30 _ <http://intern.strabrecht.nl/sectie/ckv/10/Architectuur/Babylon/CKV-f0011.htm>
- 31 _ <http://cartellogiallo.blogspot.pt/2012/12/constant-nieuwenhuys.html>
- 32 _ <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/12.049/4064>
- 33/34 _ <http://cartasateo.blogspot.pt/2011/09/homenaje-claudio-caveri.html>
- 35/36 _ DEAN, Andrea Oppenheimer. *Rural Studio: Samuel Mockbee and an Architecture of Decency*.
- 37/38 _ <http://www.barco.cl/v1/proyecto.php?tipo=137&arqto=Miguel%20Eyquem%20A>.
- 39 _ Autoria própria
- 40 _ PUENTES RIFFO, Mauricio. *La Observación Arquitectónica de Valparaíso: su periferia efímera*.
- 41 _ Autoria própria.
- 42 _ Autoria própria.
- 43 _ <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-296780/la-entrega-de-alberto-cruz-covarrubias-1917-2013/524c1c99e8e44e67bf0003ba>
- 44/45 _ CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis. *El bairrio acantilado: como identidad de Valparaíso*.
- 46/47/48 _ CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis. *De los Campos de Abstracción y los Elementos para una Arquitectura Experimental*.
- 49/50 _ EAD. *Amereida*.
- 51 _ Autoria própria.
- 52/53 _ Autoria de Franco Díaz.
- 54 _ Autoria de Karin Hylin.
- 55 _ Autoria de Elisa Iglesias.
- 56/57 _ EAD PUCV. *Láminas de Exposición Lausanne*.
- 58 _ Autoria de Sebastián Salinas.
- 59 _ <http://www.amereida.cl/acerca-de-la-corporacion/apertura-de-los-terrenos-2/>
- 60 _ Archivo Ciudad Abierta.
- 61/62 _ ESCOBAR ANWANDTER, Patricia. *Ciudad Abierta: 6 textos fundamentales*.
- 63/64 _ Autoria própria.
- 65 _ ESCOBAR ANWANDTER, Patricia. *Ciudad Abierta: 6 textos fundamentales*.
- 66 _ Autoria própria.
- 67 _ ESCOBAR ANWANDTER, Patricia. *Ciudad Abierta: 6 textos fundamentales*.
- 68 _ EAD PUCV. *Láminas de Exposición Lausanne*.
- 69/70 _ Autoria própria.
- 71 _ ESCOBAR ANWANDTER, Patricia. *Ciudad Abierta: 6 textos fundamentales*.
- 72 _ Autoria própria.
- 73 _ Redesenhado pela autora. BROWNE, Tomás, JOLLY, David, CÁRAVES, Patricio. *Alberto Cruz Covarrubias. La arquitectura como “extensión orientada que da cabida”*. Em ASOCIACIÓN DE OFICINAS DE ARQUITECTOS, CHILE nº16.
- 74 _ Autoria de Tonia Vasile.

- 75_ Autoria própria.
- 76 _ BITÁCORA VIRTUAL. *La Arquitectura Experimental de Manuel Casanueva Carrasco*.
- 77 _ CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis, MARTIN, Manuel, JELDES, Juan Carlos. *Cierre de lo Inconcluso de la Hospedaría del Errante: informe final proyecto FONDECYT N° 1980307-98-99*.
- 78 _ <http://www.amereida.cl/obras/taller-de-prototipos/>
- 79 _ <http://www.amereida.cl/obras/casa-de-los-nombres/>
- 80 _ Autoria própria.
- 81 _ EAD PUCV. *Láminas de Exposición Lausanne*.
- 82 _ Autoria própria.
- 83 _ <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3077562808/>
- 84 _ ESCOBAR ANWANDTER, Patricia. *Ciudad Abierta: 6 textos fundamentales*.
- 85 _ Redesenhado pela autora. CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis. *De los Campos de Abstracción y los Elementos para una Arquitectura Experimental*.
- 86/87 _ Autoria própria.
- 88 _ CASANUEVA CARRASCO, Manuel. *Habitar en Hospederías*. Em: REVISTA CIUDAD Y ARQUITECTURA n° 84.
- 89 _ Autoria própria.
- 90 _ CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis, MARTIN, Manuel, JELDES, Juan Carlos. *Cierre de lo Inconcluso de la Hospedaría del Errante: informe final proyecto FONDECYT N° 1980307-98-99*.
- 91/92/93 _ Autoria própria.
- 94/95_ CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis, TALLER 5° AÑO. *Tesis del Arquitecto Orfebre*.
- 96 _ Autoria própria.
- 97 _ CASANUEVA CARRASCO, Manuel Luis, TALLER 5° AÑO. *Tesis del Arquitecto Orfebre*.
- 98 _ Autoria própria
- 99 _ Archivo Ciudad Abierta
- 100 _ Redesenhado pela autora. PÉREZ DE ARCE ANTONCICH, Rodrigo, PÉREZ OYARZÚN, Fernando. *Escuela de Valparaíso: Grupo Ciudad Abierta*.
- 101/102/103/104/105/106 _ ARQUIVO HISTÓRICO EAD. Grupo Fundador da Ciudad Abierta.
- 107 _ ESCOBAR ANWANDTER, Patricia. *Ciudad Abierta: 6 textos fundamentales*.
- 108 _ Redesenhado pela autora. BROWNE, Tomás, JOLLY, David, CÁRAVES, Patricio. Alberto Cruz Covarrubias. *La arquitectura como "extensión orientada que da cabida"*. Em ASOCIACIÓN DE OFICINAS DE ARQUITECTOS, CHILE n°16.
- 109 _ <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3079840243/in/set-72157610622946833>
- 110/111/112 _ ESCOBAR ANWANDTER, Patricia. *Ciudad Abierta: 6 textos fundamentales*.
- 113 _ Autoria própria.